PALAZZO BORROMEO

L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede



Umberto Allemandi

ARCHIVI DI ARTE ANTICA

PALAZZO BORROMEO

L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede

A CURA DI
DARIA BORGHESE e PIETRO SEBASTIANI

TESTI DI
DARIA BORGHESE
CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL
FAUSTO NICOLAI
LUCIA MEONI
PIETRO PASTORELLI

FOTOGRAFIE DI
MASSIMO LISTRI

UMBERTO ALLEMANDI



FACCIATA INTERNA VERSO IL GIARDINO. LE PARETI CON L'ARCO E LA FONTANA SONO STATE COSTRUITE TRA IL 1929 E IL 1934 SOTTO LA DIREZIONE DI FLORESTANO DI FAUSTO E DI ALDO FRASCHETTI.





Le ricorrenze dei novant'anni dalla Conciliazione e dei trentacinque anni dalla revisione del Concordato rappresentano un'occasione particolarissima che viene sottolineata da una nuova edizione del libro che illustra l'edificio ove ha sede l'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede.

Novant'anni di una Rappresentanza diplomatica attraverso cui, nelle alterne vicende della storia, sono passati i rapporti fra le due sponde del Tevere, in un confronto sempre vissuto nella piena consapevolezza del valore del dialogo e della ricchezza derivante da un sereno approfondimento delle reciproche posizioni.

Una sede diplomatica che, come ebbe a osservare Sua Santità Benedetto XVI nel corso della Sua visita nel dicembre del 2008, costituisce una «comunità di vita e di lavoro», e dalla quale sono venute preziose ispirazioni.

Il libro rende rinnovato e giusto onore a Palazzo Borromeo, la cui storia è strettamente intrecciata con le vicende storico-diplomatiche della Chiesa, dell'Italia e di Roma. Un Palazzo alla cui cura lo Stato Italiano ha sempre dedicato attenzione e impegno, provvedendo al suo restauro, al suo ampliamento e alla sua costante manutenzione, rendendolo un veicolo efficace dell'attività diplomatica e un simbolo della solidità e della continuità dei rapporti fra la Sede apostolica e l'Italia.

Questa edizione rappresenta una meritoria opera di illustrazione di un patrimonio artistico e culturale unico nel suo genere, ora anche a disposizione del più vasto pubblico che, per felice decisione, ha la concreta possibilità di visitarne e ammirarne le architetture.

SERGIO MATTARELLA
Presidente della Repubblica Italiana

CORAZZIERI ALL'INGRESSO DEL SALONE DEGLI ARAZZI, IN OCCASIONE DELLA PRESENZA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA PER IL RICEVIMENTO COMMEMORATIVO DEI PATTI LATERANENSI.



Quando il Presidente della Repubblica e le alte cariche istituzionali si recano a Palazzo Borromeo per incontrare i vertici della Segreteria di Stato vaticana, annualmente, in occasione dell'anniversario dei Patti Lateranensi, non abbandonano mai il territorio italiano. L'Ambasciata d'Italia, infatti, è situata sul territorio della Repubblica, a differenza di quanto accade normalmente per le rappresentanze diplomatiche, che sono *enclaves* all'interno di un altro Stato.

Sono invece i dignitari della Santa Sede che lasciano i confini dallo Stato della Città del Vaticano per recarsi a Palazzo Borromeo, posto in territorio italiano. Con ciò, non si può certo dire che si rechino in una realtà a loro estranea. Non solo perché a Roma, *Città sacra*, come la definì il Concordato del 1929, ogni ecclesiastico si sente a casa, ma anche perché le vicende di Palazzo Borromeo sono intrecciate con il Papato.

Fu infatti il Papa Pio IV ad affidarne il progetto all'architetto Ligorio; in seguito il Palazzo fu acquisito dai Colonna, un'altra famiglia la cui storia è intrecciata con il soglio di Pietro. L'area su cui si trovava il Palazzo apparteneva a un insieme di «vigne pontificie», dove fu edificata anche la rinascimentale Villa Giulia, voluta dalla munificenza di Papa Giulio III. Inoltre, tra questi due edifici, campeggiano ora le linee austere della chiesa di Sant'Eugenio, fatta edificare da Papa Pio XII.

In seguito, la proprietà di Palazzo Borromeo passò da Pio IV ai nipoti Carlo e Federico Borromeo. Due grandi uomini di Chiesa, figure di grande rilevanza nella storia della cristianità italiana, entrambi Vescovi della Diocesi ambrosiana. San Carlo, a cui è dedicata la Cappella del Palazzo, protagonista della Riforma cattolica; il cugino, il Cardinale Federico, fine intellettuale e mecenate, un vero umanista rinascimentale.

Pertanto, nel Palazzo Borromeo e nelle sue vestigia di arte e bellezza, si intrecciano la storia civile e quella ecclesiale. Arte, bellezza, cultura, fede fanno il *genius loci* di questo edificio, e sono al contempo elementi identificanti dell'Italia, che prima di una unità politica, è stata una unità di cultura e civiltà.

Il Cristianesimo, come rilevava Papa Benedetto XVI nel Messaggio al Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia, «ha contribuito

CAPPELLA DELL'AMBASCIATA PRESSO LA SANTA SEDE.

in maniera fondamentale alla costruzione dell'identità italiana attraverso l'opera della Chiesa, delle sue istituzioni educative ed assistenziali, fissando modelli di comportamento, configurazioni istituzionali, rapporti sociali; ma anche mediante una ricchissima attività artistica».

Il processo che nel corso dell'Ottocento portò all'unificazione dell'Italia, comportò un acceso contrasto con la Sede Apostolica, che culminò con l'evento traumatico della presa di Roma, il 20 settembre 1870; nel contempo, lo sviluppo di ideologie laiciste forniva un corredo ideologico al contesto di ostilità che si era determinato. Furono i Patti Lateranensi, nel 1929, a risolvere la «questione romana», sanando la frattura che si era determinata tra il giovane Regno d'Italia e la Chiesa.

La scelta di Palazzo Borromeo come sede della rappresentanza diplomatica d'Italia presso la Santa Sede, posta a sancire visibilmente la ritrovata armonia, forse non avvenne per caso. Un palazzo così simbolico indicava la volontà di riaffermare un legame tra la Sede Apostolica e lo Stato Italiano che affonda le radici nella storia millenaria della Penisola. Significava un superamento di barriere ideologiche estranee al sentire profondo della popolazione e riaffermare che tra Chiesa e Stato in Italia non ci può essere estraneità. Si trattava di ristabilire un legame che si era interrotto traumaticamente, a beneficio di entrambe le parti e soprattutto del popolo dei fedeli, costituito da «cittadini dell'una e dell'altra città» (Cost. Ap. *Gaudium et Spes*, n. 43).

Il Trattato del Laterano ha delineato il nuovo Stato della Città del Vaticano, che con la sua autonomia consente il pieno esercizio del *munus* petrino del Romano Pontefice. Ciò che è più importante, è che quei Patti riconoscevano con uno strumento di diritto internazionale la stessa sovranità della Santa Sede, garantendo al successore di Pietro di esercitare liberamente la sua missione di Pastore della Chiesa universale.

L'Italia riconosceva, garantendone il pieno esercizio, la dimensione universale dell'azione della Chiesa, i cui confini coincidono con quelli del mondo. Che il Palazzo Borromeo sia situato sulla via Flaminia, una delle antiche vie consolari che univano l'Urbe alle remote provincie dell'Impero Romano, evoca la vocazione universalistica di Roma, che nel Papato ha trovato pieno compimento.

Il ritrovarsi ogni anno tra quelle vetuste mura cariche di storia è l'occasione per le istituzioni della Repubblica e i rappresentanti della Santa Sede e della Conferenza Episcopale Italiana di portare avanti un dialogo nutrito di reciproco rispetto e considerazione, che ha saputo superare i mutamenti dell'assetto istituzionale dello Stato e quelli, più frequenti, di orientamento

politico dei Governi che si sono succeduti, come pure arricchirsi, da parte della Chiesa, degli apporti del Concilio Vaticano II.

Il costruttivo dialogo che si è venuto sviluppando in questi anni è stato reso possibile dalla solida cornice istituzionale offerta dai Patti, ovvero un «prezioso quadro di collaborazione», come lo ha definito il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella nel corso della Visita di Papa Francesco al Quirinale, che consente di porre questo rapporto privilegiato al di sopra di interessi contingenti e visioni di corto raggio.

Ricordare un anniversario obbliga anche a riconoscere che nel frattempo il Paese e la società sono mutati; tale mutamento interpella, in primo luogo, la Chiesa che è in Italia, che vive in mezzo alla gente. Una presenza, quella della Chiesa, che innerva profondamente il corpo sociale, grazie alla sua perdurante vitalità.

Pertanto, parallelamente al dialogo istituzionale, la Chiesa ne conduce un altro con la società; facendo questo, «la Chiesa non dispone di soluzioni per tutte le questioni particolari. Tuttavia, insieme con le diverse forze sociali, accompagna le proposte che meglio possono rispondere alla dignità della persona umana e al bene comune. Nel farlo, propone sempre con chiarezza i valori fondamentali dell'esistenza umana, per trasmettere convinzioni che poi possano tradursi in azioni politiche» (PAPA FRANCESCO, Es. Ap. *Evangelii Gaudium*, n. 241).

Rispondere alla dignità della persona umana e al bene comune, significa promuovere «quei valori di centralità della persona, di giustizia, di solidarietà, di condivisione, che sono alla base dell'insegnamento della Chiesa, ma che sono al contempo inscritti nella Costituzione repubblicana», come ricordava il Presidente Mattarella nella succitata occasione.

Rispondere a tale compito comporta il farsi carico di problemi ed esigenze sempre nuovi. I Patti Lateranensi e l'Accordo di Revisione del 1984, la cui attuazione è *in fieri*, si sono rivelati uno strumento flessibile per rispondere a queste molteplici sfide, e continueranno a esserlo, nella misura in cui il dialogo tra le Parti si ispirerà a quella sana collaborazione, nutrita di rispetto per le rispettive sovranità, che si conferma il percorso obbligato per poter congiuntamente «essere a servizio della vocazione personale e sociale degli stessi uomini» (Cost. Ap. *Gaudium et Spes*, n. 76).

PIETRO CARD. PAROLIN
Segretario di Stato



CORTILE
DEL PALAZZO
CON UN ANTICO
POZZO AL CENTRO.

Palazzo Borromeo, riconosciuta icona artistica del Rinascimento romano che prende il nome dalla Casata dei nipoti del primo Pontefice che lo commissionò nel sedicesimo secolo e sede della nostra Ambasciata presso la Santa Sede, è ben illustrato e valorizzato da questa nuova pubblicazione che esce in occasione del novantesimo anniversario della firma dei Patti Lateranensi e del trentacinquesimo della modifica del Concordato.

All'indomani della firma dei Patti Lateranensi l'edificio venne acquistato dallo Stato Italiano e, a partire dal 1930, salvo rarissime eccezioni, ospita ogni febbraio una solenne celebrazione commemorativa con l'incontro tra le più alte Autorità istituzionali italiane e della Santa Sede.

I Patti Lateranensi, che presidiano tuttora le eccellenti relazioni bilaterali, realizzarono l'auspicata Conciliazione tra Regno d'Italia e Santa Sede e consentirono la nascita dello Stato della Città del Vaticano.

L'Accordo di modifica del Concordato del 1984 ha aggiornato la disciplina che regola l'attività della Chiesa Cattolica in Italia segnando l'inizio di una nuova e feconda stagione all'insegna della libertà religiosa.
Nel corso degli anni il testo del Concordato è divenuto ispiratore di intese con altre confessioni religiose.

La Presidenza del Consiglio dei Ministri, a cui l'ordinamento giuridico italiano ha progressivamente riconosciuto il ruolo di iniziativa in materia di rapporti con le confessioni religiose, resta oggi attivamente e convintamente impegnata nella piena attuazione di tale Accordo anche in considerazione del ruolo insostituibile che la Chiesa Cattolica svolge in Italia in campo sociale e assistenziale.

GIUSEPPE CONTE
Presidente del Consiglio dei Ministri



L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede si stabilisce a Palazzo Borromeo nel giugno 1929. Sono trascorsi solo quattro mesi dalla conclusione dei Patti Lateranensi che formalizzarono la «conciliazione» e permisero di stabilire regolari relazioni bilaterali, chiudendo la lunga «questione romana», eredità del Risorgimento della nostra Nazione.

L'immobile ha una storia estremamente interessante che ne accentua l'evidente pregio architettonico, artistico e culturale. Palazzo Borromeo si presenta, infatti, quale bell'esempio di edificio rinascimentale, ostello per alti dignitari in arrivo a Roma e residenza pontificia, prossima alla vicina, più spettacolare, Villa Giulia. Ancora oggi, pur nella sua funzione base di residenza diplomatica e sede degli annessi uffici, presenta caratteri di opera e galleria d'arte, nonché di archivio di significativi documenti.

Ben s'inserisce, quindi, nell'eclettica area museale e architettonica di una Roma che riesce a coniugare l'antico con il moderno. Un'area ricompresa fra Ponte Milvio e la Porta del Popolo, attraverso i quartieri Flaminio e Pinciano, fra l'ansa del Tevere di fronte al Foro Italico e i monti Parioli, con le suggestive bellezze di Valle Giulia e della Villa Borghese.

Il Palazzo si deve al virtuosismo e alle innovative intuizioni di Pirro Ligorio, creatore tra l'altro dell'onirico Giardino dei Mostri di Bomarzo e dello scenografico complesso di Villa d'Este a Tivoli. L'architetto napoletano, incaricato da Papa Pio IV di edificare, quale villa di campagna, il futuro Palazzo Borromeo, ebbe l'idea di incastonarvi la già esistente ornamentale fontana di Giulio III, capolavoro dell'Ammannati che, affacciata sulla via Flaminia a fruizione del pubblico, celava un ninfeo e apriva la strada che conduceva alla residenza estiva di Papa Giulio del quale porterà il nome.

Passato dai nipoti di Pio IV, Federico e Carlo Borromeo, ai Colonna, il Palazzo visse anni di fasti, seguiti da un triste periodo di abbandono, per giungere alla famiglia Balestra, proprietaria della vicina omonima villa sui monti Parioli. Negli anni venti del Novecento è acquistato da Ugo Jandolo, collezionista e antiquario romano, che cura un'attenta opera di recupero dell'edificio, salvandolo così dall'incuria.

Il Palazzo è, attualmente, l'unica Ambasciata al mondo che si trovi nella Capitale del medesimo Stato che rappresenta. Un'ulteriore peculiarità che sottolinea, fisicamente e logisticamente,

PORTICO DEL CORTILE ESAGONALE DEL PALAZZO.

l'intimissima vicinanza fra Roma e la Santa Sede, il cui Sommo Pontefice è anche vescovo della città.

I novanta anni - che festeggiamo nel 2019 - durante i quali Palazzo Borromeo ha ospitato la sede dell'Ambasciata d'Italia, sono stati un periodo di costante sviluppo dei rapporti bilaterali tra la Santa Sede e l'Italia, in un'armonica e solida sintonia su pressoché tutte le questioni prioritarie della politica internazionale.

La Repubblica è stata ed è un interlocutore naturale per la Santa Sede. Si è sempre espressa a favore della promozione del dialogo interreligioso e del rispetto della libertà di credo, soprattutto in momenti di difficoltà nei rapporti tra confessioni diverse e di tragici ritorni di oscuri fondamentalismi. Inoltre, ripudia la guerra e persegue la pace fra i popoli, sostiene la tutela dei diritti e della piena dignità della persona umana e la protezione delle minoranze, chiede che la pena di morte sia bandita dagli ordinamenti giuridici.

Fra le mura di Palazzo Borromeo, ogni anno, viene ricordato l'anniversario della firma degli accordi di reciproco riconoscimento fra la Santa Sede e l'Italia. È un'occasione solenne e, prima ancora, amichevole che celebra e ribadisce la volontà di preservare una positiva e proficua collaborazione, improntata alla lealtà e al convinto rispetto.

Il presente volume è dedicato alla storia e all'illustrazione iconografica di Palazzo Borromeo, attraverso lo scorrere del tempo, fino ai giorni nostri. Intende essere una guida alla conoscenza di un così piacevole edificio e ha l'ambizione di rendere omaggio a una duplice ricorrenza: il già menzionato novantesimo anniversario della firma dei Patti Lateranensi e il trentacinquesimo anniversario dell'Accordo di revisione del Concordato fra la Santa Sede e l'Italia.

Lungo quasi un secolo, Sommi Pontefici, Capi di Stato, personalità di Governo, ecclesiastici, esponenti della cultura e dell'arte, diplomatici e tanti ospiti hanno frequentato, visitato e ammirato Palazzo Borromeo. Tutti, consapevoli o inconsapevoli, hanno contribuito ad arricchirlo. Del resto, la sua stessa regolare apertura al pubblico risponde a un'esigenza di stimolo alla condivisione di un bene prezioso, grazie alle visite guidate realizzate attraverso una specifica convenzione con il Touring Club Italiano.

Sono sicuro che valga senz'altro la pena di conoscere meglio Palazzo Borromeo, patrimonio d'Italia e di Roma, con la sana curiosità che meritano le «cose belle» e con l'ossequio che è dovuto alle speciali relazioni che uniscono la nostra Repubblica alla Santa Sede.

ENZO MOAVERO MILANESI
Ministro degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale


CAROLVS
CARD
BORROMEVS
PHILIPPVS
COLVMNA
PALIANI DVX
MAG NEAPOL
REGNI
COMESTABILIS



Sommario

FONTANA DI GIULIO III.
PARTICOLARE DEL MASCHERONE.


GLORIA
IN NECEL
SIS DEO
DE GARO
MDXXXVII

Introduzione

BARBARA JATTA
Direttore Musei Vaticani

1. «ADORAZIONE DEI PASTORI», BENVENUTO TISI DETTO IL GAROFALO, 1537, SALA DEI BEATI.

Palazzo Borromeo è una residenza importante, che ho frequentato fin dall'adolescenza, ammirando la solennità dell'edificio e le raffinate collezioni che vi si conservano, e vivendola recentemente grazie alla poliedrica attività di un'Ambasciata che si dimostra attenta, partecipe e viva.
Ho quindi accettato con gioia la proposta dell'Ambasciatore Pietro Sebastiani di scrivere una breve introduzione a questo bel volume su un edificio, rilevante per tanti aspetti storici e artistici, e che viene pubblicato in occasione della ricorrenza dei suoi novanta anni a sede dell'Ambasciata italiana presso la Santa Sede.

È stato un piacere leggere il volume, redatto in un'elegante veste editoriale, che aggiorna le conoscenze sul palazzo note attraverso la pubblicazione di Ugo Jandolo del 1923, edita nuovamente nel 1989 per volere dell'Ambasciatore Emanuele Scammacca del Murgo e dell'Agnone, con un'introduzione di Carlo Pietrangeli e il bel libro, promosso nel 2008 dall'Ambasciatore Antonio Zanardi Landi e curato da Daria Borghese.
Quest'ultima, curatrice anche di questo volume, ha saputo approfondire e sintetizzare gli studi precedenti, delineando in un corposo saggio introduttivo l'importante storia di questo luogo e dei suoi protagonisti: dal colto e sofisticato Papa Pio IV de' Medici ai suoi nipoti, i fratelli Federico e Carlo Borromeo, dalla famiglia Colonna, al mercante d'arte e collezionista Ugo Jandolo fino agli ambasciatori dei nostri tempi. Lo ha fatto con un taglio non solo da raffinata storica dell'arte quale è, ma anche con la capacità di condurre il lettore ad appassionarsi alle vicissitudini di una residenza con tante implicazioni storiche, artistiche e politiche.
Daria Borghese ha coordinato un gruppo di studiosi che hanno raccontato il palazzo, i suoi affreschi e i suoi preziosi e raffinati arredi, gli ampi interventi di restauro e le diverse modifiche che l'edificio ha avuto nel corso del tempo.

Il testo di Frommel è un capolavoro sulla sua genesi architettonica; quale decano degli studi su una figura chiave del secondo Rinascimento, Pirro Ligorio, ha magistralmente inquadrato le particolari scelte stilistiche dell'eclettico e geniale artista napoletano (Ligorio fu architetto,

2. FONTANA DELLA FACCIATA VERSO IL GIARDINO DEL PALAZZO REALIZZATA NEL 1929-1930 SECONDO IL PROGETTO DI FLORESTANO DI FAUSTO.

ingegnere, pittore, antiquario e trattatista), anche in relazione alle altre opere realizzate: non ultima la stupenda Casina di Pio IV in Vaticano, esempio sublime di residenza, ed espressione dell'ambiente colto e raffinato del Papa de' Medici.

Fausto Nicolai ha aggiornato e ampliato i suoi studi sulla decorazione pittorica al tempo di Marcantonio Colonna, apportando nuove fonti documentarie di grande interesse per l'iconografia e l'iconologia delle complesse scene allegoriche raffigurate negli affreschi.

La notevole collezione di arazzi che decora gli eleganti ambienti della residenza, proveniente dalla collezione medicea, deve a Lucia Meoni l'attento inquadramento artistico, analizzato alla luce delle scelte iconografiche degli arazzi presenti: dagli episodi del Nuovo Testamento, alle «Storie di Gedeone», alle portiere con gli stemmi medicei. La selezione dal fondo ministeriale venne fatta, all'indomani del 1929, con la programmatica volontà di valorizzare la tradizione del palazzo e soprattutto celebrare i valori della Chiesa Cattolica e il riavvicinamento dell'Italia al Vaticano dopo i Patti Lateranensi.

Sono poi analizzati i rilevanti arredi e i dipinti conservati nella dimora: dalla raffaellesca «Adorazione dei pastori» di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, al bel dipinto, attribuito a Francesco Romanelli, raffigurante «Alessandro Magno che riceve la vedova di Dario»; opere di Carlo Cignani, Donato Creti, Daniele Crespi, insieme a repliche di quadri celebri e ai tanti ritratti sabaudi.

Il volume è arricchito, infine, da un importante saggio di Pietro Pastorelli sul ruolo istituzionale che il palazzo ha svolto dopo la firma dei Trattati Lateranensi, in quel delicato momento di riavvicinamento storico.

Grazie quindi all'Ambasciatore Sebastiani, che ha voluto dare alle stampe un volume così ricercato, a dimostrazione della sua sensibilità e con la consapevolezza del considerevole ruolo che la residenza, e i suoi ambasciatori, vi svolgono ormai da novanta anni per le relazioni diplomatiche fra l'Italia e la Santa Sede.


MCMXXVIIII

LAUDATO
SI MI SIGNORE
PER SORA AQUA LA QUALE
E MOLTO UTILE ET HUMILE
ET PRETIOSA ET CASTA



La storia di Palazzo Borromeo

Daria Borghese

L'edificio ora sede dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede sulla via Flaminia, noto come Palazzo Borromeo, fu costruito per volontà di Papa Pio IV de' Medici (1559-1565) il quale, mentre il palazzo era ancora in costruzione, ne fece dono ai nipoti prediletti: Federico e Carlo Borromeo.

3. Giardini dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede.

Preesisteva all'edificio una fontana, opera di Bartolomeo Ammannati, posta all'inizio dello scenografico tragitto che il Pontefice doveva percorrere per andare a Villa Giulia. La fontana ha quindi vincolato la costruzione del palazzo sin dal suo nascere e, grazie alla sapiente maestria di Pirro Ligorio, l'architetto incaricato da Pio IV, ne ha scandito la partitura architettonica.

Dopo i Borromeo il palazzo è stato per oltre tre secoli dei Colonna che all'inizio del Novecento lo hanno venduto a Giuseppe Balestra. Quest'ultimo nel 1920 lo cedette a Ugo Jandolo che, a sua volta, nel 1929 lo ha venduto allo Stato Italiano. All'indomani della firma dei Patti Lateranensi, il Governo Italiano destinò il palazzo all'appena costituita Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede.

Da tempo ormai è in uso la denominazione di Palazzo Borromeo per la sede dell'Ambasciata, in ricordo del santo lombardo al quale è appartenuto per un breve periodo. L'edificio che nelle antiche fonti d'archivio è denominato «vigna fuori porta del Popolo», in tempi più recenti è chiamato casino, casina, palazzetto o, con maggior frequenza, Palazzina di Pio IV; per praticità si è scelto di adottare la denominazione corrente di Palazzo Borromeo.

Pio IV

Marmoream me fecit, eram cum terrea, Caesar
Aurea sub Quarto sum modo facta Pio

Parafrasando il detto di Augusto che nel suo testamento aveva dichiarato di avere trovato Roma costruita in mattoni e di averla ricostruita in marmo, Pio IV, al secolo Giovanni Angelo de' Medici, fu assimilato dai suoi contemporanei al primo dei Cesari (fig. 4)[1].

Eletto al soglio di Pietro il 26 dicembre del 1559, a seguito di un conclave protrattosi per più di quattro mesi, Pio IV mise fine a quel difficile momento storico attraversato dagli Stati



4 . NICOLAS BEATRIZET, «RITRATTO DI PIO IV», INCISIONE. BERLINO, GABINETTO DELLE STAMPE. DA U. JANDOLO (A CURA DI), *IL PALAZZO DI PIO IV SULLA VIA FLAMINIA*, MILANO-ROMA 1923, RISTAMPA ROMA 1989, P. 19.

della Chiesa durante il pontificato dell'austero Paolo IV (1555-1559)[2].

Riconosciuto già ai suoi tempi come un urbanista di eccezione, Giovanni Angelo de' Medici è stato tra i massimi artefici della Roma rinascimentale: nei sei anni del suo pontificato venne impiegata l'esorbitante cifra di un milione e mezzo di scudi d'oro, la quarta parte del denaro riscosso dall'erario, per le sole opere di architettura e di fortificazione della città[3].

Nato a Milano nel 1499 da Bernardino e Cecilia Serbelloni, secondo di dieci figli, Giovanni Angelo seguì le tradizioni famigliari e studiò dapprima medicina e filosofia a Pavia, in seguito giurisprudenza a Bologna dove nel 1525 conseguì il dottorato *in utroque iure*[4]. Rientrato a Milano iniziò a esercitare, con immediato successo, la professione legale. Nel dicembre del 1527 il giovane e brillante avvocato lasciò la città lombarda per Roma dove le molte ferite inferte dal sacco dei lanzichenecchi, avvenuto pochi mesi addietro, erano ancora aperte. Clemente VII (1523-1534) accortosi del valore di Giovanni Angelo, lo nominò protonotario apostolico e governatore di Ascoli; furono le prime tappe di una brillante carriera che porterà il giovane lombardo al soglio di Pietro[5]. L'elezione di Paolo III (1534-1549), al secolo Alessandro Farnese, segnò l'inizio di un periodo di intensissimo lavoro per Giovanni Angelo che da tempo godeva dell'amicizia e della stima del Cardinale Farnese. Amicizia e stima furono ulteriormente sancite dalle nozze celebrate tra Gian Giacomo Medici, valoroso fratello di Giovanni Angelo, divenuto generale nell'esercito di Carlo V e Marzia Orsini, sorella di Gerolama, moglie di Pier Luigi Farnese, figlio del Papa. In questo modo oltre a rafforzare i legami personali con il Pontefice e, ovviamente, a favorire la propria ascesa sociale, Giovanni Angelo consolidò l'intesa tra Carlo V e Paolo III[6]. Nel 1545 fu nominato arcivescovo di Ragusa, oggi Dubrovnik, e nello stesso anno prese gli ordini maggiori. Nel luglio del 1547 fu nominato vice legato di Bologna e si trasferì nella città emiliana dove restò per pochissimo tempo perché nel settembre dello stesso anno gli giunse la notizia dell'uccisione di Pier Luigi Farnese: si precipitò a Parma e, con la sua energica azione, riuscì a preservare il potere della famiglia Farnese sulla città. A coronamento dei tanti servi-



5. LA SALA DEI BEATI.

zi prestati, nel 1549 fu nominato Cardinale da Paolo III con il titolo di Santa Pudenziana. Tra coloro che maggiormente si rallegrarono per l'avvenuta nomina cardinalizia vi fu il duca Cosimo de' Medici che approfittò dell'occasione per esortare il neoeletto Cardinale ad adottare lo stemma della nobile famiglia fiorentina in sostituzione di quello della più modesta famiglia d'origine[7].

L'ascesa del Cardinale Medici proseguì durante il papato di Giulio III (1550-1555), ma subito dopo, con l'elezione di Paolo IV, subì una battuta d'arresto. Per incompatibilità di carattere e differenza di vedute, il Cardinale scelse la via di un volontario esilio, lontano da Roma. Soggiornò dapprima a Foligno, poi a Firenze dove, ospite del duca Cosimo, stabilì con lo stesso una *entente cordiale*, un tacito accordo di mutua collaborazione per ottenere rispettivamente la tiara pontificia e la corona regia. Dopo Firenze, Giovanni Angelo si recò in Lombardia





Pintoricchio




6. LA SALA DEL DIRETTORIO.

sulle rive del lago di Como e a Milano dove, per le tante elargizioni distribuite con generosità, si meritò l'appellativo di *Pater pauperum*.

Il conclave, tenuto in seguito alla morte di Paolo IV portò all'elezione del Cardinale Medici al soglio di Pietro, il 26 dicembre del 1559[8]. «Mi chiamerò Pio IV per essere ciò che il nome significa» rispose al Cardinale d'Este e ad altri altri cardinali che gli domandarono con quale nome intendeva chiamarsi, suggerendo con la scelta del nome l'indirizzo del suo futuro agire da Pontefice[9]. Lo stesso concetto fu ribadito da un *Avviso di Roma* di pochi giorni successivo alla nomina: «Sarà Pio di fatti come ha assunto il nome. Ha detto di voler pace giustizia et abondantia»[10]. Pace, giustizia e abbondanza furono i desideri del Pontefice e, allo stesso tempo, erano le prime necessità di tutta la cittadinanza degli Stati della Chiesa, come sottolineato da più fonti all'indomani dell'elezione. «Fu eletto pontefice, per che con la sua clementia, et humanità raddolcisse l'acerbezza de' tempi passati, e non solamente l'afflitta Roma, ma quasi tutta Italia ancora ne ricreasse; la qual speranza egli mostrò di confirmar, e di accrescer con farsi chiamar Pio» scrisse il suo primo biografo, Onofrio Panvinio[11]. Dello stesso tono sono i rapporti degli ambasciatori stranieri presso lo Stato Pontificio: tutti, all'unisono, rimarcarono il positivo mutamento d'atmosfera registrato a Roma con l'elezione di Pio IV. Giovan Battista Ricasoli, inviato del duca Cosimo, riportò che il Papa «intendeva stare in buoni termini con tutti i principi cristiani e mantenere la pace»[12]; nel rapporto del veneziano Alvise Mocenigo si legge: «È questo pontefice, ed è sempre stato mentre era vescovo e cardinale, affabile, dolce e benigno con ognuno, benché di bassa condizione, ed è facile finora in dar udienza. Dimostra Sua Santità volersi intendere bene e star in quiete e pace con tutti li principi, onde s'intertiene e ascolta benevolmente tutti li ambasciatori; fa professione di mantener la pace fra cristiani dove si ritrova, e d'usar diligenza ove ella non fosse»[13]. Aurelio Porcelaga, dotto umanista del tempo, in una lettera a Vincenzo Gonzaga del 25 ottobre 1561 fornì una descrizione della città che «si svolge alla più bella fioritura. Fin dal principio il Papa ha promesso di darsi cura della religione, della pace, della giustizia e dei bisogni materiali della sua residenza, e mantiene la promessa. Roma ha abbondanza di grano, di vino e di tutto il resto: regna generale contento. Sono apprezzati gli uomini di buona condotta e talento, i malvagi si convertono o cadono sotto le pene qualora non preferiscano d'andare in esilio. Profonda pace domina pubblicamente come nella vita privata. Con tutte le forze il papa promuove l'affare del concilio e sa unire mitezza con rigore»[14].

Tra i maggiori eventi del pontificato di Pio IV vi fu la ripresa e definitiva chiusura del Concilio di Trento, sospeso dal 1547, prioritaria per il Pontefice, che era stato vicino a Paolo III quando questi lo aveva convocato nel lontano 1536[15]. Il 29 novembre del 1560 pubblicò la bolla di convocazione, il 18 gennaio del 1562 avvenne la solenne riapertura del concilio, sempre a Trento, alla presenza di oltre cento prelati. Furono affrontate questioni di cruciale importanza, tra le quali l'indice dei libri proibiti e l'obbligo di residenza dei vescovi nelle loro diocesi, una misura che s'inserì nel più ampio programma di risanamento morale e disciplinare del clero, presa per contrastare la comune pratica di inviarvi vicari ecclesiastici.

Il 4 dicembre del 1563 fu chiusa la venticinquesima e ultima sessione del concilio e poco dopo fu pubblicata la *Professio Fidei Tridentina*, conclusione scritta dei lavori conciliari[16].

Nello Stato della Chiesa Pio IV, con il suo modo di agire sempre conciliante, cercò di ristabilire la situazione *ante* Paolo IV e a tal fine, con una bolla del 27 febbraio 1562, revocò parte degli ordinamenti contenuti nel precedente



7. LA SALA DEL RINASCIMENTO.

editto del Carafa contro gli ebrei e concesse, fra l'altro, il diritto alla libertà di stampa in lingua ebraica.

Nei sei anni del suo regno il risanamento sociale di Roma proseguì di pari passo con l'abbellimento della città, mettendo così in luce un altro implicito richiamo contenuto nel nome scelto dal Pontefice, quello al Papa Pio II (1458-1464), l'umanista Enea Silvio Piccolomini.

Infatti, come Pio II, Pio IV promosse su larga scala i più svariati settori della cultura, della scienza e dell'arte. Quando era Cardinale amava circondarsi «di persone eccellenti, et spetialmente de' letterati, soavissimamente con essi conversando, talmente che la tavola sua non pareva che fusse altro, che una accademia di persone letterate», non sorprende che una volta divenuto Papa tra i suoi consiglieri figurino personalità del calibro di Silvio Antoniano, Sperone Speroni e il filosofo Gabriele Faerno[17].

Consapevole dell'importanza della formazione e del valore dell'istruzione, Pio IV perseguì una politica di fondazione e potenziamento degli istituti didattici e universitari a Roma, ad Ancona e a Bologna[18].

Fece venire a Roma Paolo Manuzio, figlio di Aldo, il grande tipografo veneziano, al quale affidò la direzione della Tipografia Vaticana, poi divenuta Stamperia del Popolo Romano. Al servizio del Concilio di Trento e della cultura cattolica, la tipografia ebbe il compito di licenziare edizioni «correttissime» che per espressa volontà del Papa furono vendute a prezzo molto contenuto[19].

Tra le arti promosse dal Pontefice l'architettura occupò il primo posto: «Pio IV ha un'inclinazione grandissima al fabbricare, e in questo spende volontieri e largamente, pigliando gran piacere quando sente laudare le opere che va facendo, e par che abbia per fine lasciar anco per questa via memoria di sè, non vi essendo ormai luogo di Roma che non abbia il nome suo; ed usa di dire, il fabbricare esser particolare inclinazione di Casa de' Medici. In Roma, poi, fa acconciar strade, fabbricar chiese e rinnovarne altre con spesa così grande che al tempo mio per molti mesi nelle fabbriche di Roma solamente passava dodici mila scudi il mese; spesa certo grande, ma grandissima in Sua Santità che nelle altre cose è molto assegnata»[20].

La *Renovatio Romae* di Pio IV fu concreta, sostanziale, profonda e allo stesso tempo priva di quel carattere aulico e idealizzante che aveva avuto all'inizio del Cinquecento. Il richiamo al grandioso mecenatismo della famiglia Medici, in particolare ai Pontefici dell'inizio del secolo, Leone X e Clemente VII, fu una costante nell'opera di Pio IV, «ma sebbene Sua Santità, come ho detto, si tiene della medesima Casa della regina e del duca sopraddetto, ed ora dalla Maestà Sua e da Sua Eccellenza sia tenuta per tale, nondimeno Ella vuole dove occorre nelli edifizi ed altri luoghi pubblici, mettere il suo nome che sia scritto Pio IV *Medices Mediolanensis*, usando di dire che è bene di antica origine fiorentina, ma di patria milanese»[21]. Il richiamo ai Medici di Firenze avvenne, quindi, attraverso un processo d'identificazione e, al contempo, di negazione; poco importa che il popolo lo avesse soprannominato «il Medichino»[22].

Il Pontefice, urbanista entusiasta, si occupò in prima persona di decidere la strategia da adottare per la necessaria pianificazione dei lavori. «Et di poi cavalcò per Roma vecchia e tuta la mattina non fece che disegnar strade e fabriche a tale se vive ancora qualche anni la innoverà in modo che la non si riconoscerà», recita un'icastica annotazione che ben sottolinea gli aspetti pratici e fattivi del carattere di Pio IV[23].

Negli anni del pontificato di Pio IV Roma invertì, finalmente, il processo di decremento demografico e procedette a una veloce riconquista dell'antico spazio abitato all'interno della cinta aureliana[24]. Con lucida consapevolezza Pio IV si pose come obiettivi prioritari il risanamento della città vecchia e l'espansione organica della nuova. Il Pontefice individuò nel quartiere dei Monti, compreso tra il Quirinale, l'Esquilino e il Viminale, all'epoca poco abitato, la prossima area d'insediamento urbano per la cui riqualificazione si affidò a Michelangelo. L'artista aprì sulle mura aureliane Porta Pia, un nuovo ingresso alla città che attraverso via Pia, l'attuale via XX Settembre, conduce al Palazzo del Quirinale. Sempre sotto la direzione di Michelangelo, parte delle imponenti rovine delle antiche terme di Diocleziano vennero trasformate nella basilica di Santa Maria degli Angeli.

Per il secondo obiettivo, l'espansione della città fuori dalle antiche mura, Pio IV promosse la costruzione del nuovo quartiere di Borgo, la *Civitas Pia*, con il quale Roma, seguendo direttive pianificate con rigore, allargò i limiti del suo pomerio per la prima volta dopo secoli. Borgo venne concepito «per il decoro e lo sviluppo di Roma, per offrire al popolo nuove abitazioni con ogni comodità e tranquillità dove possa vivere nella salubrità del clima e il nuovo quartiere sarà chiamato Pio, proprio come è il mio nome»[25].

Tra le molte costruzioni promosse dal Pontefice si ricorda il completamento e la decorazione della Casina voluta da Paolo IV (da allora detta «di Pio IV»), a opera, proprio come Palazzo Borromeo, di Pirro Ligorio[26].
Le residenze di Pio IV si trovavano in punti strategici di Roma, in prossimità dei centri nevralgici del potere papale oppure nelle vicinanze dei più importanti accessi all'Urbe. In un affresco, eseguito da Santi di Tito tra il 1561 e il 1563 nella volta dello scalone della Casina di Pio IV, quale sfondo per illustrare i diversi passaggi della parabola evangelica dei lavoratori della vigna del Signore sono raffigurati: la Casina vaticana; il Quirinale con i cavalli di Montecavallo e la via Pia, chiusa da Porta Pia; l'ultimo tratto di via Flaminia fino a Porta del Popolo e, infine, il cortile del Belvedere (fig. 8)[27]. Palazzo Borromeo, situato in prossimità dell'ingresso alla città sulla via Flaminia, costituì quindi un prezioso tassello della complessa pianificazione urbanistica promossa da Pio IV.
Agli inizi del dicembre del 1565 il Pontefice si ammalò e nell'arco di pochi giorni morì consolato dall'affettuosa presenza dell'amato nipote, Carlo Borromeo, e di Filippo Neri, entrambi in seguito proclamati santi.
Nell'orazione funebre Silvio Antoniano ricordò il programma edilizio del Pontefice: il recupero della Roma imperiale, splendida per i suoi templi, le mura, i teatri, gli acquedotti[28]. Una voce, con malcelato rammarico, commentò: «Se Pio IV fosse vissuto ancora quattro anni Roma sarebbe diventata un'altra città»[29].

I nipoti del Papa: Federico e Carlo Borromeo

«Due cose sole danno da pensare assai; l'una è li tanti parenti che ha, alli quali si vede che senza interpor tempo vuol fare quanto beneficio può, e l'altra, l'obbligazione che ha al duca di Firenze, dal quale senza dubbio ha avuto e riconosce il papato. Fra i parenti di Sua Santità finora palesi sono i due Borromei milanesi figli di sorella, li quali si vede li più favoriti di tutti gli altri; e questi hanno due sorelle da maritare»[30]. In effetti, non appena eletto Pontefice, Pio IV volle riunire vicino a sé tutti i suoi parenti Medici, Serbelloni, Altemps ma, soprattutto, volle avere accanto i nipoti Federico e Carlo, figli della sorella Margherita e di Giberto Borromeo, conte di Arona. Il Pontefice aveva pianificato l'avvenire dei due nipoti: al maggiore, Federico (1535-1562), il compito di elevare la famiglia di rango sociale, attraverso un matrimonio appropriato per benefici sociali ed economici e con la costituzione di un dominio territoriale *ad hoc*. Federico venne, quindi, nominato Capitano di Santa Romana Chiesa, la più alta carica militare dello Stato Pontificio e gli fu scelta per moglie Virginia della Rovere, figlia di Guidobaldo, duca d'Urbino. Purtroppo Federico morì all'improvviso il 19 novembre del 1562 a soli 27 anni, senza eredi diretti e senza avere avuto modo di prendere possesso del marchesato di Oria che, insieme al titolo di principe, il re di Spagna Filippo II gli aveva appena concesso[31].
Il fratello di Federico, San Carlo Borromeo, è stato il massimo interprete dello spirito della Controriforma (fig. 99). Nato nella Rocca di Angera nel 1538, Carlo fu destinato fin da piccolo, come consuetudine per i secondogeniti, alla carriera ecclesiastica; studiò a Pavia dove si laureò, proprio come Giovanni Angelo, in diritto civile ed ecclesiastico. Una volta eletto al soglio di Pietro, Pio IV nominò il nipote protonotario apostolico e referendario della Segnatura. Il 31 gennaio del 1560, il Pontefice nominò Carlo, per quanto non ancora ordinato presbitero, Cardinale e l'insignì del titolo dei Santi Vito e Modesto, poi sostituito da San Martino ai Monti[32].
I biografi ricordano come i primissimi tempi del Cardinale Borromeo a Roma siano stati scanditi dalle molte pas-


PIVS·IIII

seggiate, da appassionate battute di caccia, da incontri musicali, in breve, da una vita sociale molto attiva. In seguito alla morte del fratello Federico, tutte queste attività cessarono a favore di una completa dedizione all'apostolato religioso[33]. Iniziarono le mortificazioni e i digiuni, Carlo s'interessò degli antichi costumi cristiani e impiegò il proprio denaro nella costruzione di chiese, in opere pie e in elemosine. Approfondì la propria formazione teologica, preparò e recitò le omelie in prima persona, un'eccezione alla comune pratica del tempo.

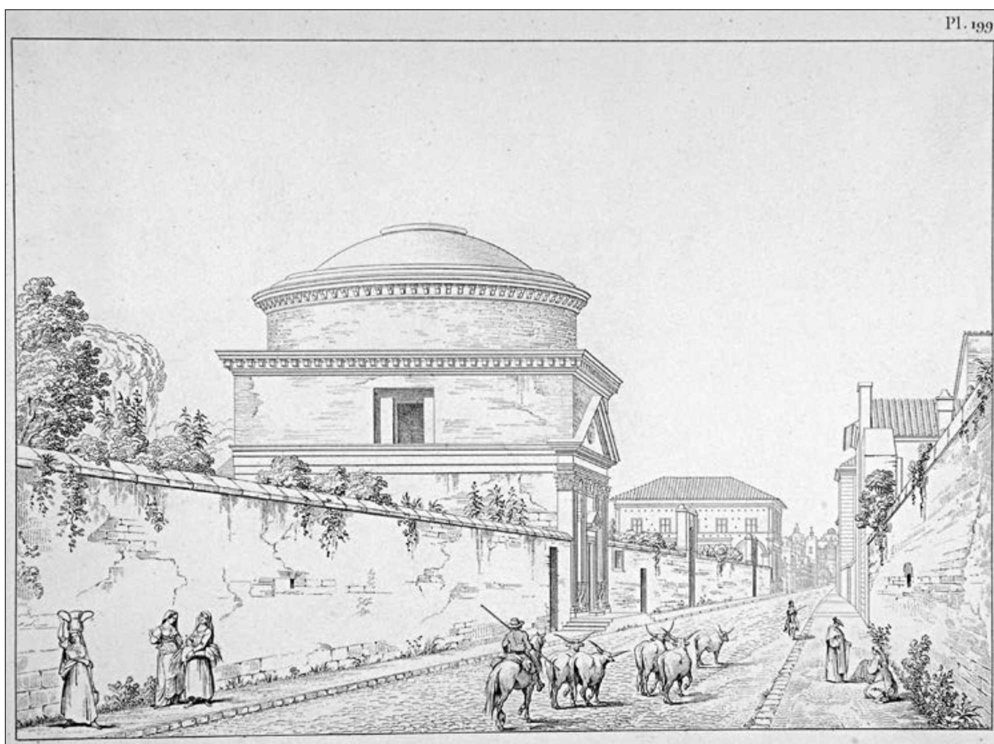
Tra le attività promosse da Carlo Borromeo a Roma vi fu l'istituzione delle *Noctes Vaticanae*, o con maggiore esattezza *Convivium Noctium Vaticanarum*, un'accademia fondata il 20 aprile del 1562, non a caso nell'anniversario della nascita di Roma. L'accademia riuniva più volte alla settimana a tarda ora in Vaticano un'eletta schiera di amici tra i quali: Silvio Antoniano, Francesco Alciati, Carlo Visconti, Guido Ferreri, Tolomeo Galli, Francesco Gonzaga, Agostino Valiero, e ancora Ugo Boncompagni, Sperone Speroni, Pietro da Lonate[34]. Carlo, soprannominato «Caos» in ambito accademico, credeva nel dialogo come strumento di confronto e di crescita culturale e promuoveva temi di discussione che toccavano i più diversi ambiti culturali, dalla scienza alla fede, tra loro sempre in perfetta armonia[35].

«È di età di 27 anni, ma di non molta buona complessione, essendosi macerato per gli studj, i digiuni, le vigilie e altre astinenze... vive con tanta religione, dà esempio singolare a ognuno, tanto che si può con ragione dire ch'egli solo faccia più profitto nella Corte di Roma, che tutti i decreti del Concilio insieme», queste le parole utilizzate da Gerolamo Soranzo, nel 1565, per descrivere il Cardinale Borromeo[36]. Nel settembre dello stesso anno, in conformità ai decreti conciliari, Carlo si recò a Milano per svolgere direttamente la sua missione di pastore della Chiesa ambrosiana[37]. Il Cardinale tornò a Roma solo pochi giorni nel dicembre, sempre del 1565, per assistere lo zio Pontefice ormai moribondo, e fu arcivescovo della diocesi di Milano per vent'anni, fino alla morte. Nella città lombarda il Cardinale Borromeo interpretò il suo ruolo alla luce del dettato tridentino: impose severi principi moralizzatori e lotta contro le eresie. Seguito e amato dalla gente, l'arcivescovo di Milano fu esempio di generosità e di carità cristiana. Venne beatificato nel 1602 e proclamato santo da Paolo V (1605-1621) il 1° novembre del 1610, grazie anche al lavoro del più giovane cugino, il Cardinale Federico (1564-1631), che ne seguì l'esempio per tutta la vita.

8. LA VOLTA DELLO SCALONE DEL PRIMO PIANO DELLA CASINA DI PIO IV, OPERA DI SANTI DI TITO, 1561-1563.

Il Palazzo

La via Flaminia è fin dai tempi dei romani uno degli accessi principali a Roma, ingresso per eccellenza per chi viene da nord. Il lungo asse viario, da ponte Milvio a Porta del Popolo, era costeggiato da lunghi muri delimitanti la strada e i confini delle vigne e delle ville che vi si affacciavano attraverso archi e portali, un paesaggio suburbano che rimase sostanzialmente immutato fino al 1870 (figg. 9-10)[38]. Lungo la via, a poca distanza da Porta del Popolo e





9. PAUL MARIE LETAROUILLY, DISEGNO DI VIA FLAMINIA ALLA FINE DELL'OTTOCENTO. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 199, PARTICOLARE.

10. LUIGI ROSSINI, «VEDUTA DI VIA FLAMINIA», ALL'ALTEZZA DI PALAZZO BORROMEO. DA *SCENOGRAFIA DI ROMA MODERNA*, ROMA 1850, TAV. I.

tuttavia all'esterno delle mura cittadine, si trova il Palazzo Borromeo, edificio che dal punto di vista architettonico ha una tipologia che non trova riscontro nei palazzi urbani e non risponde neppure alle caratteristiche delle ville suburbane.

La fontana di Giulio III

La monumentale fontana, all'incrocio tra la via Flaminia e la via dell'Arco Oscuro, attuale via di Villa Giulia, preesisteva al palazzo e ne condizionò la costruzione. Commissionata da Papa Giulio III Ciocchi Del Monte (1550-1555) insieme, come era consuetudine all'epoca, all'abbeveratoio dall'altra parte della strada, la fontana segna l'inizio del percorso incantato che portava alla Villa Giulia, «loco di delitiae» del Pontefice[39] (fig. 11).

La fontana in peperino, opera del fiorentino Bartolomeo Ammannati, era in origine composta dal solo primo piano di ordine corinzio e terminava con un arco sormontato da una cornice a timpano, ancora oggi visibile, decorata da statue e obelischi. Ammannati aveva inserito nella decorazione della fontana numerose statue antiche, tra le quali una testa di un Apollo e vi aveva reimpiegato anche antichi peperini, originariamente stuccati, provenienti dal tempio di Serapide[40]. L'acqua cadeva in una vasca di granito, unico elemento della fontana che si trova ancora oggi nella medesima collocazione. Bernardino Gamucci, dotto antiquario fiorentino, reputò la fontana all'altezza delle opere degli antichi per bellezza e grandezza: «Bella fontana

fatta da Giulio III per commodo e per diletto de viandanti, la quale essendo con disegno, e con la propria mano di M. Bartholomeo Ammannato condotta a quella perfettione e bellezza che in lei si vede, è degna di essere eguagliata alla grandezza delle cose antiche per il bell'ordine d'architettura, che la dimostra»[41].

Lo stesso Ammannati descrisse in una lettera indirizzata al giurista padovano Marco Mantova Benavides, amico e protettore dell'artista, l'itinerario sulla via Flaminia da Sant'Andrea alla fontana pubblica e poi a villa Giulia: «Vi è una croce di strada che porta al palazzo principale di Villa Giulia, fatta tutta di nuovo; e il principio di detta strada ha due facciate, dove è una bella fontana nella quale condusse l'acqua la felicissima memoria di papa Giulio... si deliberò di farli l'ornamento, che ora se gli è fatto, d'opera corintia, con colonne e pilastri, e nel mezzo una gran pietra di palmi dodici per ogni verso, con una iscrizione che dice:

JULIUS III PONT. MAX.
PUBLICAE COMMODITATI
ANNO III

11. GIUSEPPE VASI, «CASINO DELLA VIGNA DI PAPA GIULIO III». DA G. VASI, *DELLE MAGNIFICENZE DI ROMA ANTICA E MODERNA*, ROMA 1761, LIBRO X, TAV. CLXXXVI.



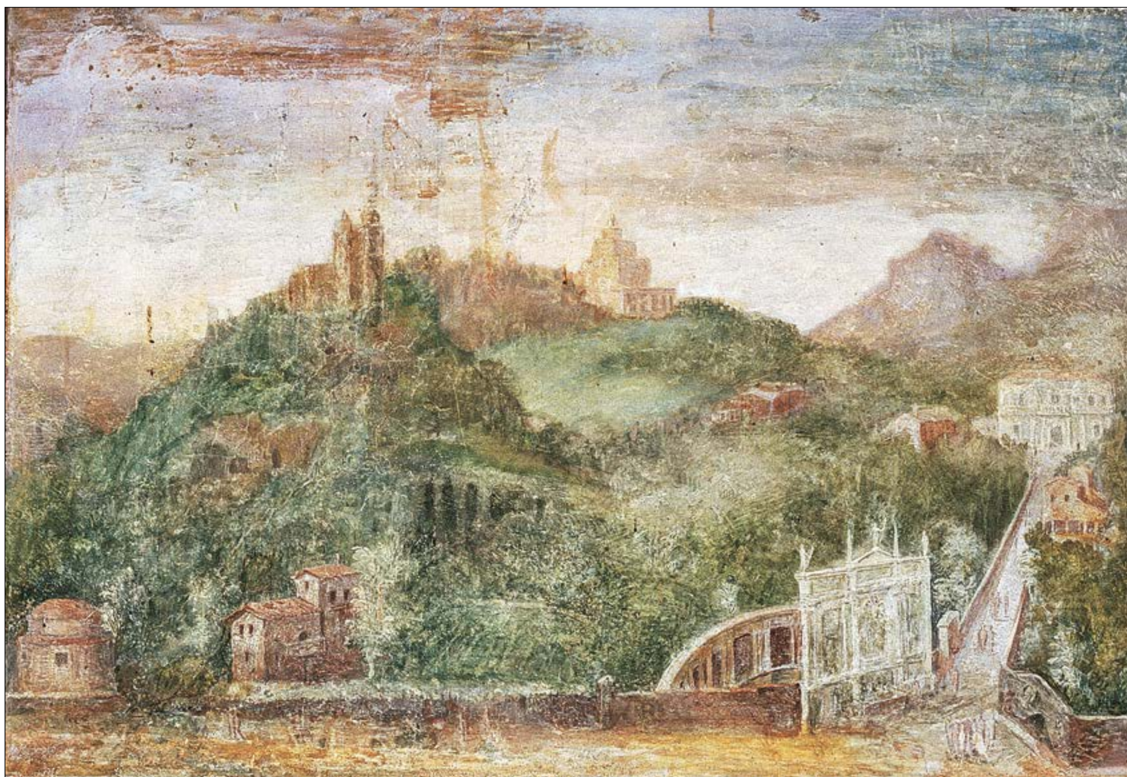


12. «VILLA GIULIA E LA FONTANA DI GIULIO III», PARTICOLARE DELL'AFFRESCO ATTRIBUITO A TADDEO ZUCCARI E PROSPERO FONTANA, METÀ DEL XVI SECOLO, SALA DEI SETTE COLLI, VILLA GIULIA.

Con due nicchi per banda ai quali vi son dentro due statue la Felicità e l'Abbondanza. Sotto l'epitaffio vi è una gran testa antica e bellissima d'un Apollo, che getta detta acqua in un vasco grande e bello di granito; sul fine vi sono quattro acrotteri; in uno dei lati vi è la statua di Roma e nell'altro quella di Minerva e negli altri due, due piramidi di granito e nel mezzo un Nettuno; tutte antiche e bellissime... Dalla parte di dentro di detta facciata si volse accomodar Sua Santità, senza incomodare il pubblico, di fontane e di peschiere con molti giochi d'acqua; dove sono tre logge con colonne di marmo e molti altri ornamenti di pitture e di stucchi. E queste loggie sboccano nei viali di duecento canne di lunghezza con bellissimo ordine»[42].

Come fosse una porta urbana, la fontana introduceva alla Villa Giulia e ne anticipava i principali temi della decorazione: ai lati di Apollo, dio del Sole, vi erano le statue augurali per il Pontefice e per lo Stato della Chiesa della Felicità e dell'Abbondanza; sul timpano ai lati di Nettuno, dio dell'Acqua, i «quattro acrotteri», cioè le due statue di Roma e Minerva, e i due obelischi. Si apprende dall'iscrizione che la fontana costruita per *publicae commoditati*, a testimonianza della generosità del Papa, venne ultimata nel terzo anno di pontificato di Giulio III, quindi tra il febbraio del 1552 e il febbraio del 1553[43].

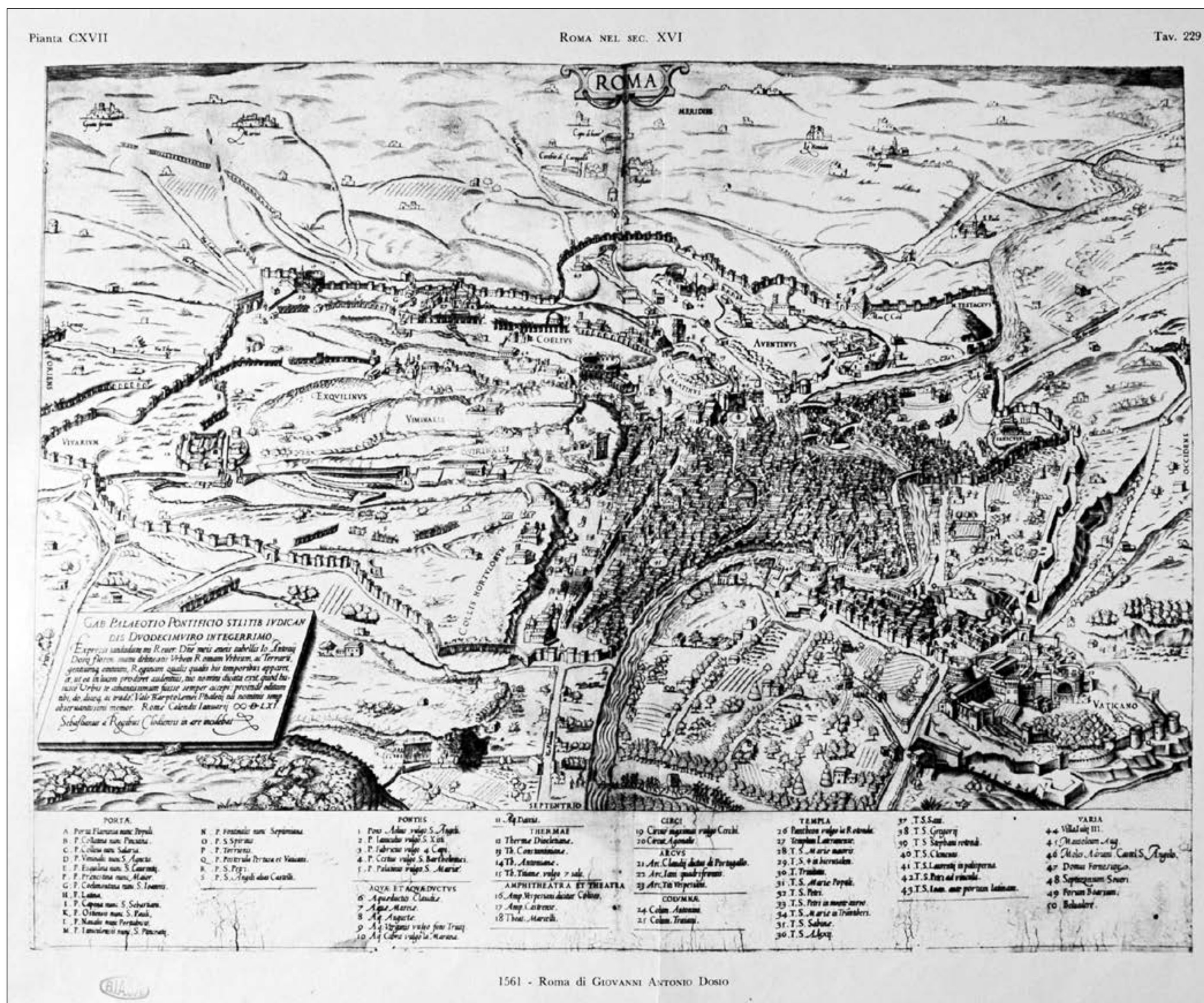
Possiamo ricostruire l'aspetto originario della fontana grazie alla descrizione contenuta nella citata lettera dell'Ammannati e anche grazie ad alcuni disegni e a due affreschi che la rappresentano (fig. 49)[44].



13. «FONTANA DI GIULIO III», PARTICOLARE DELL'AFFRESCO ATTRIBUITO A TADDEO ZUCCARI, METÀ DEL XVI SECOLO, SALA CON IL FREGIO DEI SETTE COLLI DI ROMA, APPARTAMENTO DI GIULIO III, PALAZZI APOSTOLICI VATICANI.

I due affreschi dov'è rappresentata la fontana, si devono alla committenza di Giulio III: il primo, attribuito a Taddeo Zuccari e Prospero Fontana, si trova proprio a Villa Giulia, al primo piano, nella sala principale dell'edificio dedicata ai sette colli di Roma, dove figura come ottavo colle: in senso lato la villa viene, quindi, a essere l'ottava meraviglia del mondo (fig. 12). Il secondo affresco, parimenti attribuito a Taddeo Zuccari, si trova nell'omonima sala dell'appartamento di Giulio III nel Palazzo Vaticano (fig. 13)[45]. Dall'osservazione dei due affreschi si comprende con chiarezza la relazione geografica e concettuale che legava la fontana alla Villa Giulia, della quale, come già accennato, viene a essere scenografica quinta d'ingresso. Fontana e abbeveratoio formavano un'ampia parete curva sul lato della via Flamina, aperta al centro per permettere l'inquadramento prospettico della facciata di Villa Giulia[46].

La fontana aveva due lati, quello pubblico lungo la strada che testimoniava ai sudditi di Giulio III la sua generosità, la sua passione per l'antichità e il suo amore per l'arte e quello privato, sull'altro lato verso la villa del Pontefice. Ammannati, nella citata lettera descrive all'interno della fontana le «tre logge con colonne di marmo», un portico quindi, il cui andamento curvilineo è evidenziato in alcune rappresentazioni della fontana, soprattutto nell'affresco nel Palazzo Vaticano. La loggia si affacciava sui giardini di Villa Giulia e fungeva da perfetto complemento architettonico al verde dei viali pergolati[47]. Quando, per volere di Pio IV, Pirro Ligorio



14. GIOVANNI DOSIO, «PIANTA DI ROMA», 1561. DA A. P. FRUTAZ, *LE PIANTE DI ROMA*, ROMA 1962, II, PIANTA CXVII, TAV. 229, PARTICOLARE. IL CORTEO PAPALE IN ATTO DI ATTRAVERSARE IL TEVERE ALL'ALTEZZA DI VILLA GIULIA È RITRATTO IN BASSO.

trasformò la fontana nella parte centrale della facciata della palazzina destinata ai nipoti, la loggia interna divenne il portico, tuttora esistente, del cortile esagonale[48].

La strategica posizione della fontana, all'inizio del percorso d'ingresso alla villa, è ancora più evidente se si pensa che Giulio III era solito raggiungere la sua residenza suburbana in barca, risalendo il Tevere. Una volta sbarcato, quindi, la fontana in linea con l'edificio principale della villa ne costituiva l'ingresso. Pochi anni dopo Pio IV, proprio come Giulio III, preferì al percorso via terra, quello via acqua, il Tevere appunto, attraversato in barca fino alla «vigna del porto», dove era stato costruito all'altezza di Villa Giulia un piccolo approdo, come rappresentato in una pianta di Giovanni Dosio (fig. 14)[49]. Giunto alla riva il Pontefice proseguiva a piedi fino all'incrocio sulla via Flaminia, percorrendo un breve tragitto coperto da un pergolato.

Nel 1555, alla morte di Papa Del Monte, Villa Giulia, nel cui perimetro era inclusa la fontana/loggia, entrò in possesso del fratello del Papa, Baldovino, al quale Giulio III aveva in

precedenza fatto una donazione *inter vivos*; l'anno successivo, alla morte di Baldovino, la villa divenne proprietà del figlio di questi, Fabiano. Nel 1557 la Camera Apostolica dimostrò con ogni evidenza che la costruzione della villa era stata finanziata da denaro pubblico e confiscò tutte le proprietà di Fabiano. Pio IV, *non vigore juris, sed benegnitate, gratia et liberalitate*, nel settembre del 1560 reintegrò Fabiano dei suoi averi a eccezione della Villa Giulia «che egli dichiarò di cedere spontaneamente al papa e ai suoi successori per il compenso annuo di 40 ducati d'oro»[50]. La proprietà di Villa Giulia fu divisa in tre lotti: il primo, la «vigna grande in pianura» che comprende l'edificio principale della villa e il giardino, rimase proprietà della Camera Apostolica; il secondo, la «vigna sul colle» che si trova a nord del primo lotto verso la collina dei Parioli, venne donato da Pio IV al duca Cosimo de' Medici, in segno di tangibile riconoscenza per l'appoggio ricevutone in passato. Infine il terzo lotto, la «vigna di fronte alla fontana pubblica» che comprende i terreni tra questa e la «vigna di porto», l'approdo per le barche sul Tevere, fu donato dal Pontefice con un *motu proprio* ai nipoti prediletti: il conte Federico e il Cardinale Carlo Borromeo[51].
Il palazzo, costruito sopra e a lato della fontana è stato a lungo considerato una componente di Villa Giulia, di conseguenza commissionato da Papa Del Monte e in seguito, data la presenza dello stemma Medici e dell'iscrizione sul piano attico sovrastante la fontana, rinnovato sotto Pio IV. Si deve agli studi di Giacomo Balestra degli inizi del Novecento l'avere trovato e pubblicato i documenti d'archivio che riguardano la costruzione del palazzo: opera di Pirro Ligorio eseguita tra il 1561 e il 1564 per conto di Pio IV[52].

L'architetto: Pirro Ligorio

Pirro Ligorio, figura chiave del pontificato di Pio IV che, come scrisse Vasari, «dilettandosi assai di fabricare si serviva delle cose d'architettura di Pirro Ligorio» fu architetto, ingegnere, pittore, scrittore e allo stesso tempo antiquario[53]. Di origine napoletana, Ligorio a partire dal 1534 visse a Roma, dove fu conquistato dalle tante rovine degli antichi monumenti presenti nell'Urbe. Osservò con attenzione le antichità romane e le disegnò «non per farne nell'arte della pittura profettevole, ma per possere esprimere le cose antiche, o d'edificj in prospettiva et in proffilo», come scrisse egli stesso[54]. Nel 1549 Pirro Ligorio entrò a servizio del Cardinale Ippolito d'Este e fu incaricato di condurre una campagna di scavo alla Villa Adriana a Tivoli: in questo modo il profondo interesse dell'architetto per l'archeologia trovò uno sbocco professionale. Sempre a Tivoli per il Cardinale Ippolito, Ligorio progettò la celebre Villa d'Este, matura riflessione intellettuale sul passato, incredibile fantasia architettonica del presente. Nominato architetto pontificio da Paolo IV nel 1557, sotto Pio IV fu dapprima architetto di palazzo, poi architetto dell'Università e infine, alla morte di Michelangelo, architetto della Fabbrica di San Pietro. Per conto di Pio IV, sin dall'aprile del 1561 Ligorio progettò il restauro dell'acquedotto dell'Acqua Vergine resosi necessario poiché le deviazioni operate da Giulio III per alimentare il ninfeo della sua villa avevano fatto sì che l'acqua fosse poca e con molte infiltrazioni estranee. L'architetto cercò di ripristinare l'allacciamento dell'acquedotto con la sorgente originaria di Salone, circa sei miglia e mezzo oltre la zona paludosa di Bocca di Leone, subito fuori Porta Pinciana da dove arrivava l'acqua. A causa di una lunga serie d'inconvenienti di ordine pratico, tra i quali non ultimo lo scorretto comportamento dell'architetto al quale aveva delegato il compito, Antonio Trevisio da Lecce, Ligorio si vide costretto ad abbandonare il progetto che fu portato a termine solo alla fine del Cinquecento da Giacomo della Porta[55].

Nel 1568 Ligorio, caduto in disgrazia sotto Pio V (1566-1572), accettò l'invito del duca d'Este e si trasferì a Ferrara, dove proseguì i suoi studi sull'antichità. In una lettera di raccomandazione al duca Alfonso II l'artista è definito: «Un antiquario, il quale è il primo di Roma, uomo di LV anni et ha moglie et figli... eccellentissimo... non nella professione sola delle medaglie, ma de' disegni, nelle fortificazioni et in molte cose; è stato soprastante alla fabbrica delle fortezze di Roma, ha servito tutto il mondo et il Cardinale di Ferrara principalmente; si chiama Pirro Ligorio»[56].

La Palazzina di Pio IV

Pio IV apprezzò Villa Giulia dove «pieno d'interessamento rimirava le magnifiche fontane ed antiche statue della villa, citando versi di poeti latini» e promosse un utilizzo essenzialmente ufficiale dell'imponente struttura, perfetta *guest house* ante litteram del Papa[57]. In passato, Giulio III che risiedeva nella sua prediletta dimora extra urbana ogni volta che gli era possibile, anche a causa dei benefici che la sua persona traeva dalla salubre aria di campagna, ne aveva iniziato l'utilizzo come sede di rappresentanza. Prima di arrivare a Roma principi, Ambasciatori e Cardinali sostavano a Villa Giulia, dove si formavano i cortei e le processioni che poi sarebbero entrati in città da Porta del Popolo. «Pio IV tiene Villa Giulia per il suo piacere personale ed anche per accomodare gli ambasciatori dei principi» recita un *Avviso di Roma* del 1561 e, alla stesso tempo, commissionò la costruzione di un edificio dalle dimensioni assai più contenute: Palazzo Borromeo[58].
L'interesse di Pio IV per Villa Giulia si concentrò soprattutto sulla sua decorazione scultorea della quale operò un sistematico saccheggio; il bottino fu utilizzato nella decorazione della Casina vaticana, residenza prediletta del Pontefice e massima espressione del raffinato gusto artistico e antiquariale del periodo[59].
Pirro Ligorio diede inizio ai lavori per la costruzione del palazzo a ridosso della fontana di Giulio III nel maggio del 1561. L'architetto si cimentò in un intelligente dialogo con le preesistenze e incorporò la fontana nel prospetto del palazzo, sopraelevandola di un piano con un alzato in mattoni che si eleva leggero sulla parte bassa in peperino. Al centro del nuovo ordine ionico due colonne inquadrano tutt'ora lo stemma papale fra due grandi angeli, evocativi del nome del Pontefice e l'iscrizione celebrativa del Cardinale Carlo Borromeo, affiancata da due sfingi[60]. Con la sopraelevazione della fontana le decorazioni che si trovavano sul timpano, obelischi e statue, andarono perse, come pure gli elementi decorativi della parte inferiore della fontana di Giulio III[61]. L'eccezione alle regole dell'architettura classica, l'ordine ionico sovrapposto al corinzio della fontana, è quindi dovuta alla preesistenza di questa[62].
Fino alla pubblicazione del volume di Giacomo Balestra del 1911 e a partire dalle fonti più antiche, l'edificio è stato attribuito alternativamente al Sansovino, al Vignola, all'Ammannati e al Peruzzi. Talvolta le fonti per spiegare alcune incongruenze stilistiche tra le diverse parti dell'edificio lo hanno attribuito a più autori; Giovanni Baglione a metà Seicento attribuì al Vignola «il palagio... con pilastri e fregio di peperino adorni, ov'è la facciata della fonte di sotto corinzia e sopra jonica; benchè questa parte fosse poi sotto Pio IV abbellita», e all'Ammannati «la loggia ben divisa ed adorna, che è sopra la detta fonte»[63].
Nel Settecento Francesco Milizia denunciò, con quell'estremo rigore d'impianto neoclassico che caratterizza la sua opera critica, l'insolita soluzione stilistica: «Il primo piano è trattato in corinzio ed il secondo, dove in corinzio e dove in ionico. Questo sproposito chi sa di quale architetto è... È bella sul portone la loggia architravata, retta da colonne

corinzie isolate. Anche l'interno nel piano terreno è di pilastri corinzi fra i quali sono alcuni isolati come colonne quadrate»[64].

A fine Ottocento l'architetto francesce Paul Letarouilly eseguì, a scopo didattico e divulgativo, una serie di rilievi architettonici di Palazzo Borromeo che incluse nell'enciclopedica raccolta degli edifici della Roma moderna pubblicata di ritorno a Parigi. Letarouilly ribadì i nomi del Sansovino e del Peruzzi per il pianterreno, e propose quello di Pirro Ligorio per il piano nobile, che descrisse essere: «Loin de la perfection de l'étage inférieur...»[65]. Il problema attributivo era falsato in partenza in quanto l'edificio veniva considerato, come già accennato, parte di Villa Giulia e quindi riferito alla committenza di Giulio III. A Pio IV, il cui stemma figurava e figura tutt'ora sopra la fontana veniva riferito solo un rifacimento della stessa. L'errata identificazione del committente si rifletteva inevitabilmente nell'errata identificazione dell'architetto ancora negli studi di fine Ottocento e dell'inizio del Novecento e v'incorrono, tra gli altri, Gnoli, Lanciani, Erculei e Tesoroni.

Gli studi che seguirono la pubblicazione monografica di Balestra, pur partendo dal documentato binomio Pio IV e Pirro Ligorio, non hanno risolto i molti interrogativi posti dall'edificio che non ha «nessuna relazione con le ville del Cinquecento»[66]. La stessa pianta restò problematica a causa de «l'incompiutezza evidente della costruzione e la mancata conoscenza di eventuali progetti di completamento che impediscono di chiarire quale chiusura formale sarebbe stata data all'edificio nel lato verso il giardino»[67]. Proprio la singolarità tipologica dell'edificio ha portato Christoph Luitpold Frommel, al cui contributo nel presente volume si rimanda, a formulare un'ipotesi ricostruttiva del progetto originario di Pirro Ligorio che risponde a molti degli interrogativi rimasti finora insoluti.

Il Palazzo dai Borromeo ai Colonna, a Giuseppe Balestra, a Ugo Jandolo

Il palazzo rimase nell'ambito dei beni della famiglia di Pio IV per pochi anni. Il Cardinale Carlo Borromeo si era trasferito a Milano nel 1565 e non aveva motivo di mantenere questa residenza romana che l'anno seguente venne ufficialmente inclusa nella dote della sorella Anna, andata in sposa al principe Fabrizio Colonna[68].

I Colonna completarono la costruzione dell'edificio e fecero decorare alcuni ambienti di rappresentanza. Al piano nobile furono decorati con fregi a fresco la loggia sulla via Flaminia, nella quale la narrazione è intervallata dallo stemma Colonna e il grande salone nel quale compare lo stemma combinato Colonna-Orsini, in onore dei genitori di Fabrizio, Marcantonio e Felice Orsini. Gli affreschi, tradizionalmente attribuiti, sebbene con sempre maggiore prudenza, agli Zuccari, sono opera di Durante Alberti, Francesco Giolli e altri, come dimostrano le recenti scoperte di Fausto Nicolai, al cui contributo nel presente volume si rimanda[69].

Il palazzo fu proprietà dei Colonna per più di tre secoli, fino al 1900. Alla morte di Fabrizio a capo della nobile famiglia vi fu Marcantonio III e in seguito Marcantonio IV che morì a soli 11 anni, nel 1611 lasciando erede lo zio Filippo (1578-1639). Questi, probabilmente desideroso di rendere evidente il cambiamento di proprietà dell'edificio da Borromeo a Colonna avvenuto da tempo, pose lo stemma Colonna sopra il portale del palazzo sulla via Flaminia. A Filippo si deve anche la sostituzione della «gran testa antica e bellissima d'un Apollo» che gettava acqua nella vasca di granito della fontana con il mascherone e il trofeo di bandiere con lo stemma Colonna che si trova in loco ancora oggi (fig. 15). Infine Filippo, forse per completare l'affermazione della famiglia Colonna quale proprietaria

15. LA FONTANA DI GIULIO III, PARTICOLARE DELLE DECORAZIONI IN TRAVERTINO CON LO STEMMA, DELFINI E BANDIERE ALLUSIVI ALLA GLORIA MILITARE DI MARCANTONIO II COLONNA.

del palazzo, sostituì l'epigrafe della fontana di Giulio III con quella attuale che lo ricorda come duca di Paliano e connestabile del Regno di Napoli: «PHILIPPUS / COLUMNA / PALIANI DUX / MAG NEAPOL / REGNI / COMESTABILIS». Dopo Filippo non si ricordano altri interventi di rilievo commissionati dalla famiglia Colonna alla loro «vigna fuori porta del Popolo». Pur restando proprietari dell'edificio, i Colonna non vi abitarono e vi si recarono di rado, forse perché si trovava troppo vicino alla città, in particolare al loro palazzo ai Santi Apostoli, per venire considerato un luogo di villeggiatura, ma comunque fuori dalle mura urbane e, quindi, non una residenza cittadina[70].
Nel 1900 il palazzo, ridotto in condizioni miserrime perché da tempo in stato di abbandono, come si può vedere dalle fotografie pubblicate pochi anni dopo da Jandolo, fu venduto dai Colonna al cavaliere Giuseppe Balestra, già proprietario delle ville contigue sul colle dei Parioli[71]. Al figlio di Giuseppe, Giacomo, dobbiamo la prima monografia, più volte citata, sull'edificio. Nel 1911 il prolungamento di viale delle Belle Arti verso ponte Risorgimento, voluto in occasione dell'Esposizione Internazionale per celebrare il Cinquantenario dell'Unità Nazionale e permettere il collegamento tra le diverse sedi espositive, modificò i confini del giardino di Palazzo Borromeo che in origine si estendeva a nord dell'edificio e includeva la chiesa di Sant'Andrea situata poco oltre sulla via Flaminia. In questo modo venne bruscamente interrotta la contiguità territoriale tra la





chiesa, concepita dal Vignola come cappella della Villa Giulia e poi utilizzata anche come cappella di Palazzo Borromeo, e gli altri edifici del complesso residenziale suburbano. In seguito, all'inizio degli anni quaranta del Novecento, lo spazio sul retro del palazzo fu acquistato dai Cavalieri di Colombo che vi crearono un centro sportivo e, a loro volta, ne cedettero una parte alla Santa Sede. Quest'ultima nel 1943, per celebrare il venticinquesimo anniversario della consacrazione episcopale di Pio XII (1939-1958), al secolo Eugenio Pacelli, fece costruire la basilica di Sant'Eugenio, opera di Enrico Galeazzi e Mario Redini. La basilica, situata tra la Villa Giulia e il Palazzo Borromeo, interruppe l'ultimo legame rimasto, quello visivo, tra i diversi edifici[72].

I Balestra, limitati dal vincolo di tutela imposto nel 1910 dallo Stato Italiano sull'antico edificio e spaventati dagli enormi lavori di restauro di cui l'edificio aveva urgente, disperato, bisogno, soprattutto per i molti problemi creati dal ristagno dell'acqua nel sottosuolo, decisero di vendere il palazzo (figg. 16-17)[73]. Nel 1920 Palazzo Borromeo fu acquistato da Ugo Jandolo, raffinato antiquario, mercante di riferimento per gli acquisti a Roma d'importanti musei e collezionisti stranieri, tra cui il barone Maurice de Rothschild[74].



16. LA FACCIATA DI PALAZZO BORROMEO ALL'INIZIO DEL NOVECENTO, PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA T. FALK, *STUDIEN ZUR TOPOGRAPHIE UND GESCHICHTE DER VILLA GIULIA IN ROM*, IN «RÖMISCHES JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE», XIII, 1971, P. 110.

Jandolo, che trovò il palazzo «in cenci da mendicante e come brandelli gli pendevano addosso i lembi della sua sbiadita veste regale», ne fece dapprima consolidare la struttura dall'ingegnere Carlo Giuliani. Infatti, il cattivo stato di conservazione dell'acquedotto dell'Acqua Vergine e delle condotte di convogliamento dell'acqua della Fontana aveva danneggiato seriamente le strutture di fondazione dell'edificio.

Ultimati i lavori di bonifica della struttura, Jandolo ne affidò il restauro, significativamente definito «artistico», ad Arnaldo Foschini (1884-1968) e Attilio Spaccarelli (1890-1975)[75]. Gli architetti, che si rifecero alla tipologia classica dell'architettura suburbana del Rinascimento, riuscirono in poco tempo a riportare l'edificio a un giusto decoro[76].



17. LA FACCIATA INTERNA DI PALAZZO BORROMEO ALL'INIZIO DEL NOVECENTO, PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA T. FALK, *STUDIEN ZUR TOPOGRAPHIE UND GESCHICHTE DER VILLA GIULIA IN ROM*, IN «RÖMISCHES JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE», XIII, 1971, P. 121.

I lavori furono, certo, ultimati nel 1923, anno nel quale Jandolo promosse la pubblicazione di un piccolo volume nel quale la storia dell'edificio è narrata da Sante Bargellini[77]. Completa il volume una relazione degli imponenti lavori di restauro, corredata da un'interessante documentazione fotografica che testimonia lo stato dell'edificio prima e dopo i lavori condotti dall'antiquario (fig. 18)[78].

Durante i lavori promossi da Jandolo la struttura architettonica del cortile esagonale non fu completata in quanto i due lati mancanti non vennero costruiti e di conseguenza il cortile rimase aperto verso il giardino (fig. 23).

I restauri eseguiti a Palazzo Borromeo, sede dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede[*]

Dopo decenni di difficili rapporti tra lo Stato Italiano e la Chiesa seguiti all'unità nazionale, l'11 febbraio del 1929 furono firmati i Patti Lateranensi.

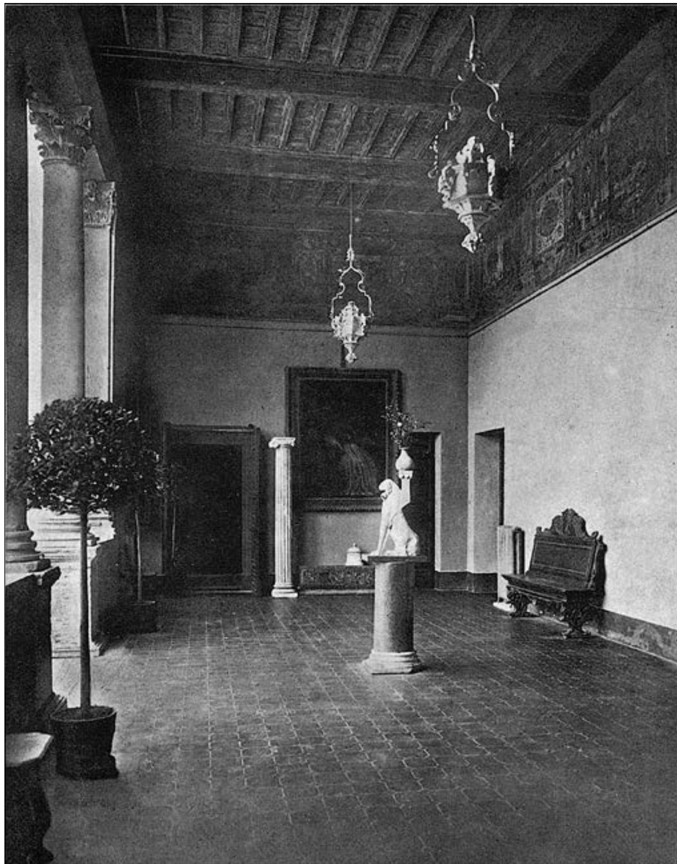
Poco dopo Cesare Maria De Vecchi conte di Val Cismon (1884-1959), un piemontese monarchico e cattolico, con alle spalle una carriera militare e politica di prim'ordine, fu nominato Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede[79].

I primi passi compiuti dall'Ambasciatore non appena assunto il delicato incarico sono ricordati nelle sue memorie, postume: «Sia in Vaticano, sia a Corte, la mia nomina era stata accolta con molto favore; ora si trattava di scegliere la sede per la nuova Ambasciata e di lasciare la poco dignitosa stanza d'albergo che fino a quel momento era servita da rappresentanza diplo-

matica dello Stato presso la Santa Sede. Una commissione del Ministero degli Esteri mise gli occhi su vari edifici, ma fui io a persuadere Grandi e Mussolini ad acquistare la cinquecentesca palazzina di Pio IV, in Via Flamina, restaurata in parte dall'antiquario Jandolo il quale vi abitava e se ne serviva come officina di restauro. Dal numero 166 di Via Flaminia partii il 25 giugno del 1929 per la solenne presentazione delle credenziali»[80]. L'intuito di De Vecchi nella scelta della sede dell'Ambasciata, si era sommato a quello di Camillo Tortora Brajda, conte di Policastro (1886-1966) direttore dell'allora Ufficio Case del Ministero degli Affari Esteri che l'aveva identificata e proposta all'Ambasciatore[81].

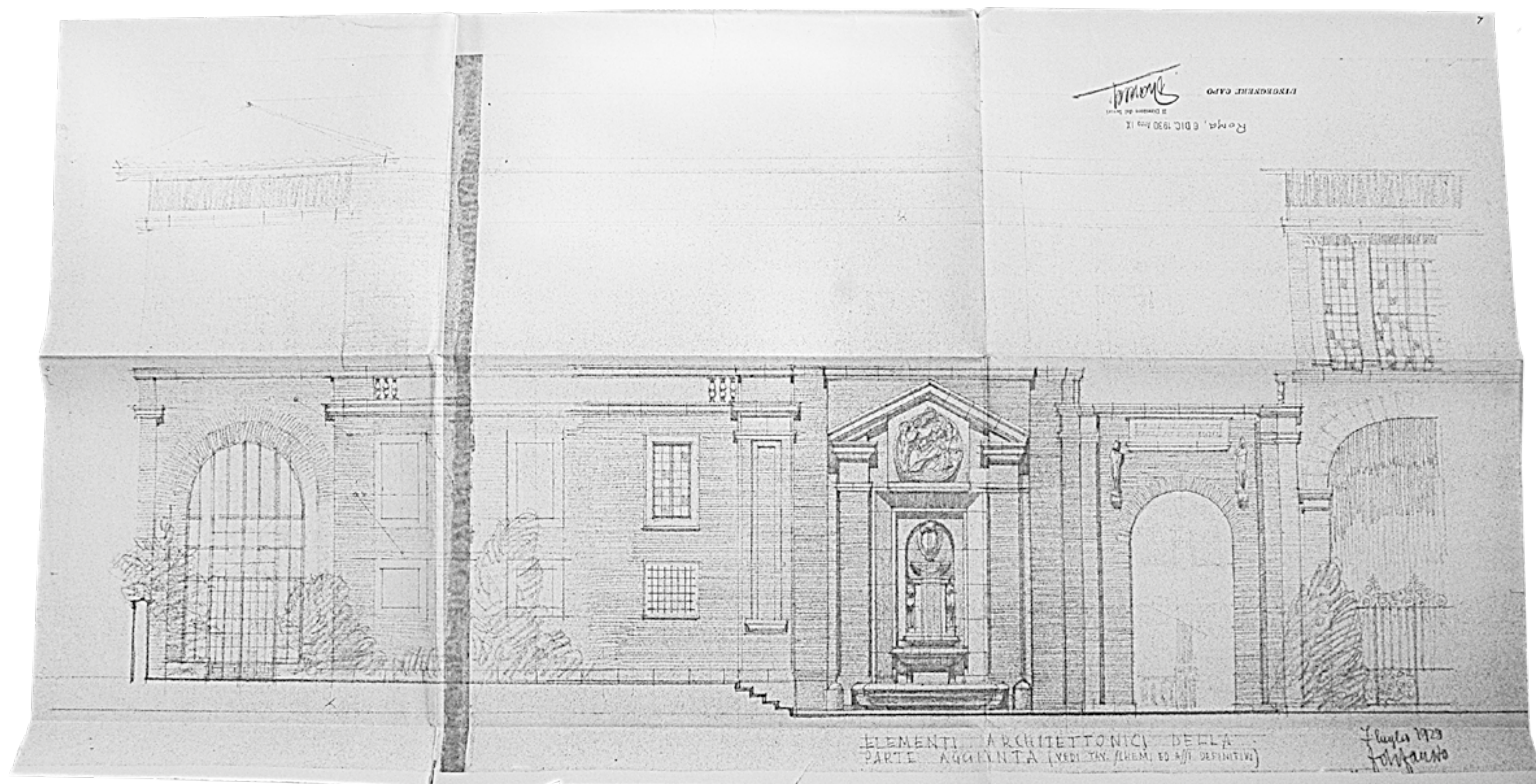
La consegna della nuova sede da Ugo Jandolo al Ministero delle Finanze e da questo all'Ambasciata venne formalizzata il 28 giugno 1929. Trattandosi di edificio tutelato per il suo valore storico e artistico fu presente alla consegna la Direzione Generale delle Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica, rappresentata dal professore Federico Hermanin[82]. Subito dopo l'acquisto dell'edificio, nel luglio del 1929 furono iniziati importanti lavori sotto la direzione di Florestano Di Fausto. Questi, professionista di grande successo, dal 1921 al servizio del Ministero degli Affari Esteri, si era affermato soprattutto per le opere realizzate nelle colonie e nel Dodecanneso[83]. I progetti di Di Fausto per il palazzo, che doveva essere adattato ad Ambasciata e ospitare anche la Cancelleria, si concentrano essenzialmente sulla parte non finita dell'edificio cioè la facciata interna verso il giardino, l'ala est del palazzo[84] (fig. 19).

18. LA LOGGIA DOPO I LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO.



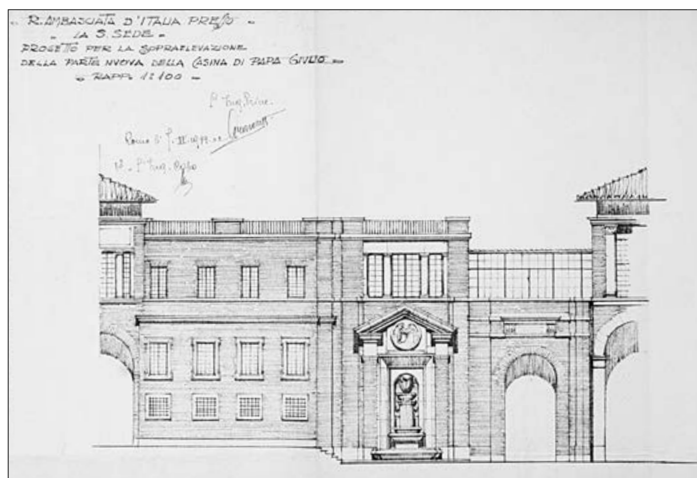
In una lettera del 14 agosto 1929 Di Fausto scrisse all'Ambasciatore De Vecchi come «con un'organizzazione eccezionale, e con un ritmo di lavoro veramente inverosimile eccomi alla conclusione delle opere che si riferiscono alla sistemazione del vecchio edificio dell'Ambasciata»[85]. De Vecchi aveva iniziato l'attività di Ambasciatore nella nuova sede sin dai primi giorni dopo la consegna, causando non pochi problemi alla ditta appaltatrice, costretta a lavorare anche di notte[86].

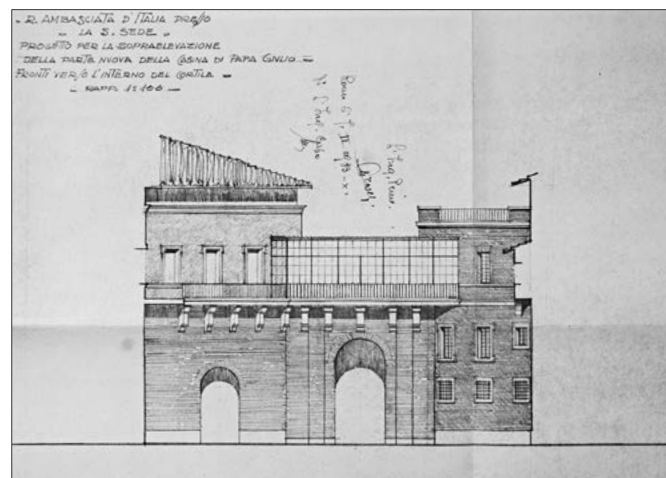
La nuova costruzione ha fondazioni in cemento armato dimensionate in previsione di una successiva sopraelevazione. Di Fausto pur rispettando in linea di massima il progetto cinquecentesco e le lievi variazioni dovute all'intervento di Spaccarelli e Foschini, rimodellò l'insieme introducendo elementi ispirati alle nuove tendenze stilistiche del regime ormai sperimentate sia in Italia che all'estero.



19. FLORESTANO DI FAUSTO, IL PROGETTO PER IL COMPLETAMENTO DI PALAZZO BORROMEO, PROSPETTO DELLA FACCIATA INTERNA, ELEMENTI ARCHITETTONICI DELLA PARTE AGGIUNTA, 1929. ROMA, ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, SUCCURSALE DI VIA DI GALLA PLACIDIA, FONDO GENIO CIVILE, MINISTERI VARI, BUSTA 191 AO.

L'uso del mattone a vista, molto diffuso nei nuovi edifici pubblici realizzati nella Capitale, fu adottato in analogia alla *facies* prevalente nei prospetti esterni del palazzo (fig. 2).
Sulla grande arcata a tutto sesto che si apre sul cortile venne affissa una lapide recante l'iscrizione ancora oggi in sito: «NON ANIMAM FREGIT TEMPORIS INIVRIA SVB FASCIVM SIGNA VRBIS GLORIA RESVRGIT VICTORIO EMANVELE III REGE BENITO MVSSOLINI DVCE A.D.M. MCMXXVIIII LICT. VII». La lapide è fiancheggiata da due figure a rilievo che in fase di esecuzione saranno sostituite da tre fasci littori per lato, poi asportati alla fine della guerra e ripristinati nel corso degli ultimi interventi di restauro[87].
Nel 1934 il palazzo venne di nuovo modificato e furono aggiunti nuovi spazi per soddisfare le richieste dall'Ambasciata. I disegni che riguardano questi lavori evidenziano i nuovi locali ricavati a seguito della sopraelevazione del corpo a un solo piano realizzato da Florestano Di Fausto nel 1929 nell'ala est del palazzo.
Il progettista e direttore dei lavori fu il cavaliere Aldo Fraschetti, del Genio Civile. La sopraelevazione, ottenuta mediante l'eliminazione della terrazza con balaustra in travertino disegnata da Di Fausto, fu realizzata con struttura portante in cemento armato e comprende due livelli (figg. 20-22).
La parete di facciata rivolta verso il giardino fu unita all'edificio cinquecentesco con un arco che lascia aperta la visuale sul bel portico rinascimentale, ora chiuso in un cortile esagono. Sopra l'arco fu costruito un ballatoio in ferro e vetro che permette il collegamento dall'interno tra la parte nuova e l'antica, tra gli uffici e il salone degli Arazzi. L'ufficio dell'Ambasciatore

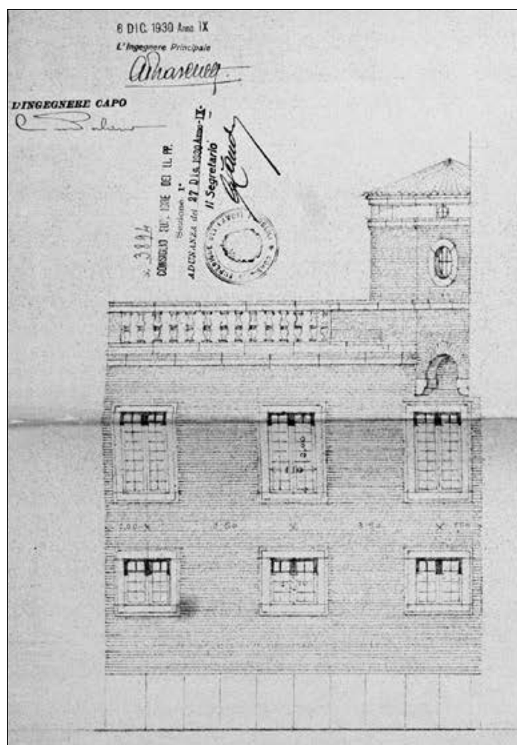


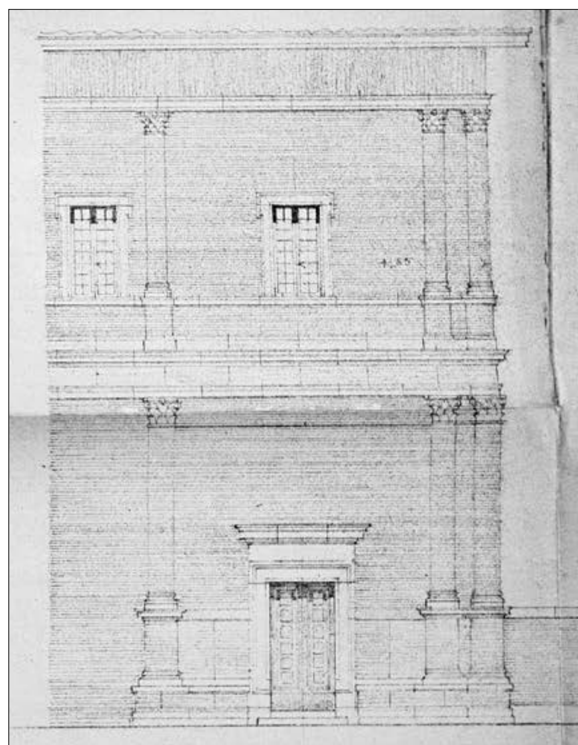


20-21. ALDO FRASCHETTI, PROGETTI PER LA SOPRAELEVAZIONE DELLA PARTE NUOVA DELLA CASINA DI PAPA GIULIO, FRONTI VERSO IL GIARDINO, 1934-1935. ROMA, ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, SUCCURSALE DI VIA DI GALLA PLACIDIA, FONDO GENIO CIVILE, MINISTERI VARI, BUSTA 191 AO.

fu sistemato nell'attuale biblioteca, sala che segue il cosiddetto salotto del Direttorio, ultimo degli ambienti di rappresentanza dell'edificio rinascimentale (fig. 120). In seguito al trasferimento degli uffici dell'Ambasciata nella vicina Cancelleria questa parte del palazzo è stata adibita per intero a residenza del Capo Missione e per rappresentanza (fig. 23).

Già nel 1935 al passaggio di consegna della prestigiosa sede diplomatica da De Vecchi al successivo Ambasciatore, Bonifacio Pignatti Morano conte di Custoza, questi rileva la urgente necessità d'intervenire sulle coperture del palazzo in quanto «piove acqua dal tetto e dal secondo al primo piano di rappresentanza»[88]. Vengono anche richiesti alcuni lavori di adeguamento dello storico edificio a moderna sede di rappresentanza diplomatica quali a esempio l'installazione di un ascensore.





22. ALDO FRASCHETTI, PROGETTO DI SOPRAELEVAZIONE DELLA PARTE NUOVA DELLA CASINA DI PAPA GIULIO, EDIFICIO VERSO VIA DI VILLA GIULIA, 1934-1935. ROMA, ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, SUCCURSALE DI VIA DI GALLA PLACIDIA, FONDO GENIO CIVILE, MINISTERI VARI, BUSTA 191 AO.

In tempi più recenti si ricorda il primo intervento di restauro operativo della Soprintendenza che ha riguardato la fontana e il prospetto sulla via Flaminia, avvenuto nel 1986-1987. Nonostante l'intervento di restauro avesse restituito il giusto decoro ai prospetti esterni del palazzo, l'inquinamento, la mancanza di manutenzione ordinaria e, non ultimi, gli atti vandalici subiti dai rilievi in pietra della fontana, resero necessario un secondo intervento di manutenzione straordinaria del manufatto nel 2001, promosso da Italia Nostra e generosamente sponsorizzato dal Gruppo Bracco[89].

In seguito sono stati restaurati il portico, il cortile e i prospetti dell'ala nord del palazzo prospicienti il giardino.

Nel 2002 il Provveditorato alle Opere Pubbliche del Lazio, tenendo conto delle nuove esigenze dell'Ambasciata, ha finanziato il progetto per la realizzazione di una nuova Cancelleria diplomatica, rispondente a criteri di modernità e conforme alle nuove norme che regolano la sicurezza sui luoghi di lavoro. L'intervento prevedeva la sostituzione del vecchio edificio addossato al muro di recinzione su via di Villa Giulia con un nuovo volume che non creasse eccessivo contrasto con il contesto monumentale del palazzo e del giardino.



23. LA SALA DA PRANZO DELLA RESIDENZA PRIVATA DEL CAPO MISSIONE.

Il progetto, redatto dall'architetto Mario Tonelli, ha rispettato i numerosi vincoli dettati dalla ristrettezza dello spazio utile, dalla presenza di alberi secolari e dalla adiacenza con il palazzo cinquecentesco, oltre che dalla difficoltà di non superare il profilo e le altezze dell'edificio esistente, nel rispetto delle norme urbanistiche. Il risultato è stata la creazione di un volume equilibrato, ben armonizzato nel contesto monumentale del palazzo e del giardino verso i quali la superficie concava e trasparente della facciata si rivolge (fig. 121). Nel 2005 la Soprintendenza ha curato il restauro dello scalone monumentale del palazzo, di cui lo Jandolo aveva curato il recupero rifacendo completamente il mattonato a spina di pesce e i cordoli in pietra dei gradini e il cui stato di degrado era una priorità indifferibile nell'elenco dei lavori programmati (fig. 24)[90].



24. SCALONE MONUMENTALE.

L'ultimo intervento di ripristino della facciata su via Flaminia, a opera della Soprintendenza di Roma, si è concluso nel gennaio del 2019.

I lavori alla cappella di Palazzo

Un problema ancora irrisolto è costituito dall'intervento che ha portato alla realizzazione dell'attuale cappella nel grande salone del piano terreno. Nei disegni del Genio Civile del 1930 la cappella del palazzo è posizionata in un piccolo ambiente, oggi adibito a guardaroba, sempre a piano terreno, sulla destra dello scalone. Nella documentazione rintracciata relativa alla cappella si trovano alcuni lavori eseguiti negli anni 1935-1940 che purtroppo però non chiariscono se questa fosse ancora collocata a destra dello scalone o se fosse stata trasferita nella sede attuale. In questi anni vengono sistemate le quattordici stazioni della «Via Crucis», opera commissionata allo scultore Alessandro Monteleone dall'Ambasciatore De Vecchi nel 1934 e da questi donata alla sede diplomatica da lui inaugurata[91]. Il grande ambiente che ospita oggi la cappella è coperto da volta a botte che ancora negli anni di Ugo Jandolo risultava dipinto a fresco (fig. 25)[92]. Non si è in grado di sapere con certezza quando questa sala sia diventata la cappella del palazzo. Nell'archivio dell'Ambasciata numerosi documenti si riferiscono a lavori eseguiti per il rinnovamento e l'arredo della cappella ma solo dal 1959-1960 in poi si fa esplicito riferimento alla sede attuale[93]. Nel 1963 furono effettuati i lavori d'impiantistica e di tinteggiatura dell'ambiente, le pareti vennero coperte da damaschi rossi con la scritta «humilitas», emblema di San Carlo Borromeo e il pavimento da un tappeto a tinta unita. Forse fu in questa occasione che gli affreschi cinquecenteschi, certo in cattive condizioni, vennero coperti con una tinta uniforme più consona alla rinnovata tappezzeria e alla semplicità della nuova sistemazione. Il 2 ottobre del 1964 Paolo VI visitò il palazzo e dedicò la cappella, così rinnovata, a San Carlo Borromeo.

L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede

Dei molti eventi ospitati dall'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede, ormai storica destinataria dell'edificio, si ricorda il ricevimento che viene dato ogni anno, in febbraio, nella ricorrenza



25. SOFFITTO DEL SALONE AL PIANO TERRENO, ATTUALMENTE CAPPELLA DEL PALAZZO. DA JANDOLO 1923, P. 77.

della firma dei Patti Lateranensi del 1929 e della revisione degli stessi del 1984 che portò agli accordi di modifica del Concordato (fig. 26).
De Vecchi, nelle sue memorie, rammenta il primo di questi ricevimenti svoltosi a Palazzo Borromeo, secondo un protocollo ancora in uso: «Alle 17, all'Ambasciata, ebbe luogo il grande ricevimento al quale parteciparono Cardinali, l'intero corpo diplomatico accreditato presso la Santa Sede, prelati e gran parte dell'aristocrazia romana»[94].
Con l'occasione le maggiori personalità della Santa Sede e dello Stato Italiano, il Cardinale Segretario di Stato e il Presidente del Consiglio dei Ministri, il Segretario per i Rapporti con gli Stati e il Ministro degli Affari Esteri, s'incontrano anno dopo anno. Inoltre, da molti anni il Presidente della Repubblica Italiana onora della sua presenza il tradizionale ricevimento che,

26. INCONTRO TRA LE AUTORITÀ DELLA CHIESA E DELLO STATO ITALIANO NEL CORSO DEL TRADIZIONALE RICEVIMENTO DEL 13 FEBBRAIO 2018 PER L'ANNIVERSARIO DEI PATTI LATERANENSI.

27. NEL SALONE DEGLI ARAZZI SIN DAL 1929, ANNO DI APERTURA DELL'AMBASCIATA, SI TROVA UN PIANOFORTE, DI RECENTE RESTAURATO, COSTRUITO NEL 1921 DALLA FABBRICA ITALIANA PIANOFORTI.

28. SALONE DEGLI ARAZZI, ALLESTITO IN OCCASIONE DI UN EVENTO TENUTO PRESSO L'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE.





come ricordato da Pietro Scoppola, è «nato all'indomani della Conciliazione per ristabilire i rapporti dello Stato italiano con quella aristocrazia romana "nera" che, dopo il 20 settembre 1870, aveva chiuso i portoni degli storici palazzi in segno di lutto e che ora si aprirà agli esponenti politici di tutti i partiti, ai giornalisti e agli uomini della cultura»[95].

Oltre al citato ricevimento in occasione dell'anniversario dei Patti Lateranensi, l'Ambasciata, nella splendida cornice di Palazzo Borromeo, ospita numerosi eventi culturali, convegni, incontri di studio, presentazioni di libri e concerti. Inoltre, in linea con il più ampio impegno della rete diplomatico-consolare italiana nella promozione del patrimonio artistico e culturale del Paese, in Italia e all'estero, parafrasando le parole dell'Ambasciatore Pietro Sebastiani, Palazzo Borromeo è mensilmente aperto al pubblico[96].

29. VEDUTA D'INSIEME DELLA SALA DEL CAMINO, SALA DA PRANZO DI RAPPRESENTANZA DELL'AMBASCIATA.







I Papi a Palazzo Borromeo

Per completare la storia dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede vanno ricordate le visite che vi hanno effettuato alcuni Pontefici: Pio XII, Paolo VI, Giovanni Paolo II e Benedetto XVI.

La visita di Pio XII (1939-1958) all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede ha avuto luogo il 2 giugno del 1951, nel giorno della festa nazionale italiana (figg. 30-31). Quel giorno il Pontefice si fermò dapprima presso la basilica di Sant'Eugenio, sita accanto all'Ambasciata, per partecipare alla cerimonia di consacrazione dell'altare maggiore della chiesa[97]. A cerimonia ultimata Papa Pacelli, avendo accettato l'invito dell'Ambasciatore Antonio Meli Lupi di Soragna, si recò a piedi, attraverso il giardino, a Palazzo Borromeo per una visita che ebbe carattere amichevole e informale.

La visita di Paolo VI (1963-1978) ha avuto luogo il 2 ottobre del 1964, giorno dell'anniversario della nascita di San Carlo Borromeo, in occasione della cerimonia di consacrazione al santo lombardo della cappella dell'Ambasciata, appena restaurata (fig. 32). Durante la cerimonia, svoltasi alla presenza del Presidente del Consiglio dei Ministri Aldo Moro e del Ministro degli Affari Esteri Giuseppe Saragat, Paolo VI consegnò in dono all'Ambasciatore Bartolomeo Migone una reliquia di San Carlo Borromeo, tutt'ora conservata nella cappella dell'Ambasciata[98].



30. SUA SANTITÀ PIO XII NELL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE IL 2 GIUGNO 1951 DOPO ESSERE STATO IN VISITA ALLA CONFINANTE BASILICA DI SANT'EUGENIO.

31. SUA SANTITÀ PIO XII RICEVE L'OMAGGIO DEL CORPO DIPLOMATICO DURANTE LA VISITA DEL 2 GIUGNO 1951 ALL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE. SULLA SINISTRA L'ALLORA MONSIGNORE GIOVANNI BATTISTA MONTINI, FUTURO PAPA PAOLO VI.

32. SUA SANTITÀ PAOLO VI DURANTE LA VISITA DEL 2 OTTOBRE 1964 ALL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE, IN OCCASIONE DELLA CONSACRAZIONE A SAN CARLO BORROMEO DELLA CAPPELLA DELL'AMBASCIATA.

33. SUA SANTITÀ GIOVANNI PAOLO II DURANTE LA VISITA DEL 2 MARZO 1986 ALL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE. NELLA FOTO ACCANTO AL PONTEFICE VI È IL MINISTRO DEGLI ESTERI, GIULIO ANDREOTTI.

34-35. SUA SANTITÀ BENEDETTO XVI, A SINISTRA, RICEVE IL SALUTO DEI BAMBINI PRESENTI IN OCCASIONE DELLA VISITA; A DESTRA, SI RIVOLGE AI DIPENDENTI DELL'AMBASCIATA NELLA CAPPELLA DEDICATA A SAN CARLO BORROMEO.







Il 2 marzo del 1986 Giovanni Paolo II (1978-2005), dopo avere compiuto la visita pastorale alla vicina basilica di Sant'Eugenio, venne ricevuto a Palazzo Borromeo dal Ministro degli Affari Esteri Giulio Andreotti e dall'Ambasciatore Andrea Cagiati (fig. 33). Nell'occasione il Pontefice donò all'Ambasciata un'icona riproducente la Madonna Nera di Czestochowa[99]. Ultima in ordine cronologico è la visita a Palazzo Borromeo di Sua Santità Benedetto XVI (2005-2013), avvenuta il 13 dicembre 2008 (tavv. 34-35). A due mesi dall'ottantesimo anniversario dalla conclusione dei Patti Lateranensi e dal venticinquesimo dall'Accordo di modificazione del Concordato, la visita assunse un particolare significato nella storia dei rapporti tra l'Italia e la Santa Sede. Il Pontefice si è recato dapprima nella cappella del palazzo e in seguito nell'appartamento di rappresentanza dove, dopo avere ricevuto l'omaggio delle autorità presenti, ha assistito a un breve intermezzo musicale offerto dal quartetto d'archi dell'Orchestra e Coro sinfonico di Milano «Giuseppe Verdi».

Il presente volume segue di poco più di un decennio la pubblicazione del libro *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, Torino 2008, da me curato ed edito da Umberto Allemandi. Pur avendo utilizzato parte del materiale scientifico e fotografico del precedente volume, l'attuale pubblicazione si presenta in un nuovo formato ed è stata aggiornata con le scoperte storico-artistiche emerse di recente sul palazzo. Inoltre nella nuova edizione è sottolineata la funzione dell'edificio quale sede dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede, negli ultimi anni sempre più inserita nel contesto urbano e culturale della Capitale. La mia riconoscenza va ad Antonio Zanardi Landi, nel 2008 Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, per avere voluto realizzare il primo volume e a Pietro Sebastiani, attuale Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, per avere promosso questa edizione. Nel corso del lavoro di revisione dei testi e delle immagini è stato fondamentale l'aiuto di tutto il personale dell'Ambasciata. Con il tempo la gratitudine verso Massimo Listri, che per il volume ha realizzato alcuni nuovi scatti, non poteva che aumentare.
Infine il mio più sincero ringraziamento va agli autori Christoph Luitpold Frommel, Fausto Nicolai e Lucia Meoni per i loro saggi.

[1] J. P. MASSON, *De Episcopis Urbis*, Parigi 1586, fogli 411*v* - 412*r*; A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, III, Roma 1677, c. 871. Per la bibliografia su Pio IV rimane fondamentale il volume di: L. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, ed. it. a cura di A. Mercati, Roma 1923, VII. Tra gli studi più recenti si ricordano: C. AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV*, Melegnano 1995; F. A. ROSSI, *Lo zio di San Carlo. Pio IV, il Papa che scoprì Carlo Borromeo*, Milano 2001; A. MODESTI, *Corpus Numismatum omnium romanorum pontificum*, Roma 2004, pp. 18-189; M. PATTENDEN, *Pius IV and the Fall of the Carafa: Nepotism and Papal Authority in Counter-Reformation Rome*, Oxford 2013.

[2] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 11.

[3] *Ibid.*, p. 533.

[4] Bernardino e Cecilia ebbero ventiquattro figli di cui solo dieci diventarono adulti, cfr. AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 26; Panvinio, tra i primi biografi del Pontefice, enfatizza tutti gli straordinari eventi della vita del Pontefice che furono interpretati in chiave divina. In particolare sottolineò le date: Giovanni Angelo nacque il 31 marzo, giorno di Pasqua, fu eletto la notte tra il 25 dicembre, Natale, e il 26 dicembre, Santo Stefano, infine fu coronato il 6 gennaio, l'Epifania. O. PANVINIO, *Vita di Pio IV*, appendice *Le Vite de' Pontefici di Bartolomeo Platina cremonese: dal Salvator nostro fino a Innocenzo XI*, Venezia 1568, pp. 556-563. La famiglia era di origine lombarda, l'omonimia con il nobile casato fiorentino è, con ogni probabilità, dovuta all'attività medica comune a progenitori di entrambe l'etnie, come confermato dall'emblema che per i Medici lombardi era, in origine, costituito da una palla d'oro in campo rosso, allusiva alle medicine in pillole proprio come le sei palle presenti nello stemma dei Medici di Firenze. La relazione dell'Ambasciatore Gerolamo Soranzo letta in Senato a Venezia il 14 giugno 1563 chiarisce l'origine lombarda della famiglia di Pio IV, in AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 66.

[5] *Ibid.*, p. 36.

[6] *Ibid.*, pp. 37-45.

[7] G. SORANZO, *Relazione di Roma*, in VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 64.

[8] M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Roma delle delizie. I teatri dell'Acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milano 1990, p. 33.

[9] AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 17.

[10] Avviso del 30 dicembre 1559, in VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 68.

[11] PANVINIO, *Vita di Pio IV* cit., p. 699.

[12] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 73.

[13] AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 64.

[14] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 100.

[15] La riunione con gli Ambasciatori cattolici ebbe luogo il 3 giugno del 1560, cfr. AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 85.

[16] La *Professio Fidei Tridentina* venne pubblicata il 13 novembre 1564. Una volta approvati tutti i decreti, Pio IV istituì la Congregazione del Concilio, organo deputato all'applicazione e all'interpretazione degli stessi, e avviò la compilazione del *Catechisimo romano* e la riforma del *Messale* e del *Breviario*.

[17] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, pp. 38-39.

[18] *Ibid.*, p. 552; MODESTI, *Corpus Numismatum omnium romanorum pontificum* cit., pp. 18-189.

[19] Paolo Manuzio (Venezia 1512 - Roma 1574). Dal 1561 al 1570 diresse a Roma, la Tipografia Vaticana, in seguito denominata Stamperia del Popolo Romano, per volontà di Pio IV. Curò la stampa di numerosi testi patristici, disciplinari e liturgici, tra cui il trattato *De Concilio* di Reginald Pole e le edizioni ufficiali dei testi del Concilio di Trento (*Canones et decreta e Index librorum prohibitorum*, 1564, *Catechismus*, 1566, e *Breviarium Romanum*, 1568).

[20] G. Soranzo, citato da S. BARGELLINI, in U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano e Roma 1923, ristampa Roma 1989, p. 19. Per un inquadramento del Pontefice in qualità di urbanista restano fondamentali i seguenti interventi: M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica». I: Il Programma*, in «Arte Illustrata», V, n. 51, 1972, pp. 383-402; EAD., *La Roma di Pio IV. II: Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città*, in «Arte Illustrata», VII, n. 54, 1973, pp. 186-212; F. BELLINI, *Le porte romane di Pio IV (1559-1564)*, in «Roma moderna e contemporanea», gennaio-giugno 2014 (2015), anno 22, fasc. 1, pp. 37-61; ID., *La Civitas Pia e le fortificazioni vaticane di Pio IV*, in «Studi Romani», LXI, 1-4, 2013 (2014), pp. 42-76.

[21] Dalla relazione dell'Ambasciatore Gerolamo Soranzo letta in Senato a Venezia il 14 giugno 1563, in AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 67.

[22] FAGIOLO, MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica»* cit., p. 387.

[23] Relazione di Galeazzo Cusano, 17 giugno 1564, in VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 585.

[24] È stato calcolato che la popolazione di Roma in quegli anni ammontava a 80.000 abitanti. Cfr. FAGIOLO, MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica»* cit., p. 386.

[25] In AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 97.

[26] Pio IV promosse numerosi lavori nei palazzi vaticani, al proposito cfr. VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 557. Sugli affreschi di Giovanni da Udine nella loggia di Pio IV in Vaticano, cfr. C. BRAGAGLIA VENUTI, *Per l'interpretazione dei cicli decorativi di Pio IV: alcune considerazioni sul* Libro X dell'antichità *di Pirro Ligorio*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, a cura di M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering, P. Morel, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 20-23 aprile 2005), Roma 2008, pp. 109-126 con bibliografia precedente. Per il cortile del Belvedere si rimanda al fondamentale studio di J. S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Roma 1954, nel quale è pubblicata la documentazione delle diverse fasi costruttive da Giulio II a Pio IV. Per gli studi successivi si ricordano: C. COLZANI, *Torneo nella corte del Belvedere in Vaticano nuovi riscontri iconografici*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 2013, n.s., n. 27, pp. 5-10; Y. STROZZIERI, *Pirro Ligorio e la Loggia del Nicchione in Belevedere*, in *Lusingare la vista*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 99-122, con bibliografia precedente. Per la Casina di Pio IV in Vaticano, cfr. D. BORGHESE (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2011, con bibliografia precedente.

[27] La parabola illustrata è tratta dal Vangelo secondo Matteo 20,4. Il citato affresco si trova nella volta quadripartita della scala della Casina di Pio IV in Vaticano.

[28] Silvio Antoniano (1540-1603): «*Urbem ipsam Templis nobilissimis, Viis, Portis, Theatris, Aquaeductibus, Moenibus, Propugnaculis, adeo ornavit, et munivit, ut pene alteram Romam condidisse videatur*». In I. CASTALIO (G. CASTIGLIONE), *Silvii Antoniani cardinalis vita*, Roma 1610, p. 117. Pio IV fu provvisoriamente sepolto a San Pietro e poi nel 1583 tumulato nel presbiterio di Santa Maria degli Angeli.

[29] Cfr. MODESTI, *Corpus Numismatum omnium romanorum pontificum* cit., p. 126, nota 19. Gli anni di pontificato di Pio IV furono attraversati da correnti di fanatismo religioso. Nel 1564 un manipolo di esaltati, guidati da Benedetto Accolti, congiurò contro la vita stessa del Papa. Cfr. VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 648; R. BLACK, *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, Cambridge 1985; AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., pp. 92-93.

[30] Dal rapporto del veneziano Alvise Mocenigo, in AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV* cit., p. 64.
[31] R. ZAPPERI, *Borromeo Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1971, vol. XIII, pp. 31-33.
[32] Nella stessa occasione furono nominati cardinali Giovanni Antonio Serbelloni e Giovanni de' Medici, figlio diciassettenne del duca Cosimo. Per San Carlo Borromeo, si veda: E. GINEX PALMIERI, *San Carlo. L'uomo e la sua epoca*, Milano 1984; M. FROSIO, D. ZARDIN, *Carlo Borromeo e il cattolicesimo nell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*, atti delle giornate di studio, Milano 2011; P. VISMARA, *Carlo Borromeo, il santo arcivescovo*, in *La nube dei testimoni*, a cura di A. Crivelli, Lugano 2014, pp. 139-143; tra gli studi che si sono occupati specificatamente di Carlo Borromeo e le arti visive si ricorda: L. FERRETTI, *San Carlo Borromeo nell'arte*, Roma 1923; E. CATTANEO, *Il grande Borromeo*, Milano 1984; E. BRIVIO, *Vita e miracoli di San Carlo Borromeo: Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995; F. M. FERRO, *La «pittoresca Galleria»: «vita» «miracoli» «gloria» di Carlo Borromeo*, in *Il Cerano: 1573-1632*, a cura di M. Rosci, Milano 2005, pp. 23-31; M. C. TERZAGHI, *Carlo Borromeo santo*, in *ibid.*, pp. 150-171; P. BISCOTTINI (a cura di), *Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, Milano 2005; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation: the architectural patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV,* Milano 2007; G. DALVIT, *Per Carlo Borromeo e la sua collezione di antichità*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2017, pp. 79-105.
[33] ROSSI, *Lo zio di San Carlo. Pio IV, il Papa che scoprì Carlo Borromeo* cit., p. 134.
[34] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 549.
[35] C. OCCHIPINTI, *Sull'accademia delle Notti Vaticane: scritti di Carlo Borromeo, Giovanni Battista Amalteo e di altri sodali*, in *Intrecci virtuosi*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 125-137 con bibliografia precedente.
[36] In ROSSI, *Lo zio di San Carlo. Pio IV, il Papa che scoprì Carlo Borromeo* cit., p. 105.
[37] GINEX PALMIERI, *San Carlo. L'uomo e la sua epoca* cit., pp. 13-27.
[38] R. PALLAVICINI, *La via Flamina da porta del Popolo a ponte Milvio*, in F. LUCCHINI, R. PALLAVICINI, *La villa Poniatowski e la via Flaminia*, Roma 1981, p. 9. Inoltre su via Flaminia: G. MESSINEO, A. CARBONARA, *Via Flaminia*, Roma 1993; M. ASCIUTTI, *L'area Flaminia a Roma*, Roma 2015.
[39] Pietrangeli (C. PIETRANGELI, *Introduzione* alla ristampa di U. JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flamina Roma* cit., pp. XV-XVII) ricostruisce la storia dell'abbeveratoio posto di fronte alla fontana, addossato all'angolo smussato del muro di cinta di Villa Cesi. Su Villa Giulia, cfr. J. COOLIDGE, *The villa Giulia, a study of central italian architecture in the mid-sixteenth century*, in «The Art Bulletin», 25, 1943, pp. 177-225; T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 103-178; M. WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, 2 voll., Trieste 1960, I, pp. 67-70; A. M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *Villa Giulia dalle origini al 2000: guida breve*, Roma 2000; M. C. BASILI, *Villa Giulia*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. A. GIUSTI, *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milano 2001, pp. 169-170; M. BIRINDELLI, *L'edificio originario e la Valle Giulia*, in «Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza», 62-65, 2000-2001 (2002), pp. 17-30; M. CURTI, *La storia del sito*, in EAD., pp. 7-16; Ch. L. FROMMEL, *Villa Giulia a Roma*, in R. J. TUTTLE, B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 163-166; M. FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma 2007, pp. 63-106 con bibliografia precedente; B. ADORNI, *Vignola e l'antico*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2011 pp. 15-29.
[40] Bartolomeo Ammannati (c. 1510-1592), M. KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 2002, p. 46. Inoltre su Bartolomeo Ammannati si veda: M. G. AURIGEMMA, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007, pp. 42-48 con bibliografia precedente; M. CALAFATI, *Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola* cit., pp. 91-111.
[41] B. GAMUCCI, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia 1565, p. 137.
[42] La lettera del 2 maggio 1555, indirizzata a Marco Mantova Benavides, amico e protettore di Bartolomeo Ammannati, si trova a Pesaro, presso la Biblioteca Oliveriana (ms. 374, vol. II, foll. 91-96) ed è stata pubblicata per la prima volta nel 1819 «Giornale arcadico di scienze, lettere e arti», 4, pp. 387-391 e successivamente da G. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma 1911, pp. 65-76, nella prima pubblicazione monografica sul Palazzo Borromeo. Per la fontana di Giulio III, si veda WALCHER CASOTTI, *Il Vignola* cit., pp. 249-250; E. LOI, *Le fontane di Roma nei secoli XVI e XVII*, in *Il teatro delle acque*, a cura di D. Jones, Roma 1992, pp. 113-124; FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi* cit., pp. 64-72 e 311 con bibliografia precedente. Inoltre sui recenti lavori di restauro eseguiti dalla Soprintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, si veda P. MARCHETTI, *I restauri nel complesso monumentale*, in *Fontana dell'Acqua Vergine*, Roma 2001, pp. 19-20.
[43] Paolo Pianetti, «capo mastro» del cantiere di Villa Giulia, testimoniò che Ammannati approntò un modello della fontana prima della Pasqua del 1552, ricevendo poi la commissione da Giulio III. Cfr. KIENE, *Bartolomeo Ammannati* cit., pp. 46-49.
[44] Il disegno (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, dalla collezione Stosch, Az Rom 8) reca in basso la scritta: «vicino alla vigna di papa iulio III». Attribuito ad anonimo del secolo XVI, fu pubblicato da H. EGGER, *Römische Veduten*, Vienna e Lipsia 1911, I, tav. I; lo stesso anno su segnalazione di Corrado Ricci il disegno fu pubblicato da BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia* cit. In passato il disegno è stato attribuito a Girolamo da Carpi (G. CERULLI-IRELLI, *La Palazzina di Pio IV sulla via Flamina*, in «Strenna dei Romanisti», XLVIII, 1987, p. 144). Nelle pubblicazioni più recenti il disegno è nuovamente attribuito a ignoto artista del XVI secolo, si veda G. SCHELBERT, in TUTTLE, ADORNI, FROMMEL, THOENES, *Jacopo Barozzi da Vignola* cit., p. 184, fig. 67. Si conoscono altri due disegni, rilievi architettonici della fontana, di qualche anno successivi al disegno di Vienna, uno conservato a Stoccolma e l'altro a Londra. Anonimo, *Villa Giulia, muro di fondo del cortile del teatro con il passaggio al ninfeo e fontana pubblica*, 1560 circa. Stoccolma Nationalmuseum, Collezione Cronstedt, CC1380. Si veda F. E. KELLER, G. SCHELBERT, in TUTTLE, ADORNI, FROMMEL, THOENES, *Jacopo Barozzi da Vignola* cit., pp. 176-177, fig. 59. Anonimo, «Villa Giulia, pianta del Casino e Fontana pubblica su via Flaminia», 1560 circa. Londra, Royal Institute of British Architects, Collezione Burlington-Devonshire. Cfr. *ibid.*, pp. 180-181, fig. 63b.
[45] Roma, Villa Giulia, I piano, sala dei sette colli di Roma, lato nord, particolare con veduta della villa e della fontana. Vaticano, appartamento di Giulio III (attualmente denominato appartamento della guardia nobile), sala con il fregio dei sette colli di Roma (sala VI), sopra la finestra di destra. F. BERTINI, *Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano*, in «Horti Hesperidum», 3-2013, 1, pp. 343-371.
[46] Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna hanno constatato come l'incrocio di via dell'Arco Oscuro con via Flaminia anticipi soluzioni urbanistiche di forte impatto scenografico quali gli incroci delle Quattro Fontane a Roma e dei Quattro Canti a Palermo. Cfr. FAGIOLO, MADONNA, *Roma delle delizie. I teatri dell'Acqua, grotte, ninfei, fontane* cit., p. 87; FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi* cit., p. 65.
[47] Di recente Marcello Fagiolo (*Vignola. L'architettura dei principi* cit., pp. 66-71, figg. 8-9) partendo dall'osservazione della rappresentazione della fontana nell'affresco dei palazzi vaticani ha avanzato un'ipotesi ricostruttiva del loggiato retrostante la stessa secondo la quale si sarebbe trattato di «una struttura verosimilmente lignea, modulata da piedritti con cariatidi...». Nello stesso studio Fagiolo ipotizza che la paternità progettuale della fontana possa essere del Vignola.
[48] Va precisato che le «tre logge» dell'Ammannati, furono costruite allo stesso tempo della fontana e quindi non possono essere identificate con l'edificio a cui si riferisce Vasari nella Vita di Jacopo Sansovino: «...e per Antonio cardinale di Monte cominciò una gran fabbrica alla sua vigna fuor di Roma, in su l'Acqua Vergine», G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano 1965, VII, p. 368. La fabbrica del Sansovino non poteva sorgere sull'area poi occupata dalla fontana pubblica di Ammannati, poiché Giulio III comprò questo lotto di terreno solo tra il 1551 e il 1552, al proposito cfr. KIENE, *Bartolomeo Ammannati* cit.,

p. 46. Inoltre l'edificio del Sansovino, iniziato e non ultimato a causa del Sacco di Roma del 1527, si trovava in una vigna posseduta dal cardinale Del Monte sin dal 1519 a nord-est della via Flamina e non ad angolo con questa, probabilmente, incorporata nell'edificio principale di Villa Giulia in seguito. Per tutta la questione cfr. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» cit., pp. 103-178 e FROMMEL, *Villa Giulia a Roma*, in TUTTLE, ADORNI, FROMMEL, THOENES, *Jacopo Barozzi da Vignola* cit., pp. 163-166.

[49] A. P. FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, Roma 1962, 3 voll, II, pianta CXVII, tav. 229.

[50] D. TESORONI, *Il palazzo di Firenze e l'eredità di Baldovino del Monte*, Roma 1889, pp. 121-127.

[51] «Presa di possesso delle vigne e delle altre cose a favore degli Ill.mi Sigg. Cardinale e Conte Federico Borromeo fratelli...», in *ibid.*, pp. 134-135.

[52] Balestra trovò presso l'Archivio di Stato di Roma i mandati di pagamento delle maestranze coinvolte nel cantiere del palazzo di Pio IV. I mandati sono tutti firmati da Pirro Ligorio. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia* cit., pp. 26-31.

[53] VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* cit., VII, p. 53. Su Pirro Ligorio si veda: W. GASTON (a cura di), *Pirro Ligorio, artist and antiquarian*, atti del convegno (Firenze, Villa i Tatti), Milano 1988; C. VOLPI (a cura di), *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Roma 1994; D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist, architect and antiquarian; with a cheklist of drawings*, Filadelfia 2004; *Ligorio Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2005, vol. LXV, pp. 109-114; C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007; C. CIERI VIA, *Tempus vincit omnia: Pirro Ligorio fra Roma e Ferrara*, in EAD., pp. 127-152, con bibliografia precedente.

[54] M. WINNER, *Pirro Ligorio disegnatore*, in *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino* cit., pp. 17-30, p. 27; inoltre P. LIGORIO, *Delle antichità di Roma*, ed. Roma 2017.

[55] L'Acqua Vergine, unico acquedotto romano ancora in funzione, nasce nell'Agro di Salone a pochi chilometri da Roma sulla via Collatina. Al proposito: C. D'ONOFRIO, *Acque e fontane di Roma*, Roma 1977, p. 74; COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist* cit., p. 49.

[56] La lettera è del 10 aprile 1568, in WINNER, *Pirro Logorio disegnatore* cit., p. 22.

[57] Lettera dell'Ambasciatore veneto Marcantonio da Mula nella quale è descritta una visita del Pontefice a Villa Giulia avvenuta il 25 settembre 1560. VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 70.

[58] Avviso del 4 gennaio 1561, in COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome* cit., p. 172.

[59] VON PASTOR, *Storia dei Papi* cit., VII, p. 561; COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist, architect and antiquarian; with a cheklist of drawings* cit., pp. 36-42; D. BORGHESE (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano* cit.

[60] «CAROLUS / CARD / BORROMEUS».

[61] F. LUCCHINI, *La villa Poniatowski*, in LUCCHINI, PALLAVICINI, *La villa Poniatowski e la via Flaminia* cit., p. 46.

[62] M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Il progetto della Villa tra antichità e natura*, in I. BARISI, M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma 2003, p. 28. FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi* cit., p. 70, suppone che le quattro colonne che si trovavano nel portico siano state riutilizzate da Ligorio due nella loggia della facciata su via Flaminia e due nel piano attico sopra la fontana.

[63] G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 7 e p. 28. G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1761, libro X, tav. CLXXXVI. «Giulio III. suddetto fece il nobilissimo Casino, che si vede pocoltre la detta chiesa, con disegno di Baldassare Peruzzi da Siena, e fu poi terminato da S. Carlo Borromeo nel Pontificato di Pio IV».

[64] F. MILIZIA, *Opere complete risguardanti le belle arti*, Bologna 1826, I, p. 424.

[65] P. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Parigi 1868, vol. II, pp. 435-441.

[66] I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1970, pp. 228-237, la studiosa scrive: «La struttura del pian terreno e la distribuzione degli interni e sono imputabili alle molte riprese di lavori e cambiamenti d'uso del fabbricato».

[67] LUCCHINI, *La villa Poniatowski* cit., p. 46.

[68] Per la verità il matrimonio di Anna e Fabrizio fu concordato nel 1562, quando Fabrizio aveva solo 5 anni. Quindi all'inizio non era che una formalità e i termini degli accordi patrimoniali non furono precisati. Risale al 2 marzo 1566 il primo documento nel quale viene detto che la vigna fuori porta del popolo entra a fare parte delle dote di Anna; al proposito si veda il contributo di F. Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio II Colonna: nuove ricerche*, in questo stesso volume, p. 96, nota n. 2.

[69] Si veda il contributo di Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio II Colonna*, in questo volume, pp. 85-98. Inoltre F. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche del palazzo «della Torre» ai SS. Apostoli, della palazzina di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, in «Studi Romani», LIV, 3-4, 2006 (2009), pp. 278-319.

[70] Alla metà del Settecento fu posta sulla fontana la seguente iscrizione, tutt'ora in situ: «BENEDICTO XIV. PONT. MAX. / QUOD / AQUA VIRGINE E COLUMNENSIUM SUBURBANO / AD PROXIMAM VIAM DERIVATA / INTERMISSUM EIUS USUM RESTITUERIT / ET PRO RIVULO AD PUBLICAM COMODITATEM DEUCTO / ACQUAE UNCIAS DUAS / PER DUCENDAS EX CASTELLO APUD TRIVIUM / IN URBANAS COLUMNENSIES AEDES / AMPLIORI BENEFICIO CONCESSERIT / FABRITIUS COLUMNA / PRINCIPI MUNIFICENTISSIMO P. / PETRO PRETONIO C.A.C. AQUIS PRAEFECTO / ANNO JUBIL MDCCL».

[71] JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flamina Roma* cit., pp 53-94.

[72] C. PIETRANGELI, *Introduzione* alla ristampa di JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flamina Roma* cit., p. XIV.

[73] BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia* cit., p. 4.

[74] A. JANDOLO, *Antiquaria*, Milano 1947, pp. 32-33; A. JANDOLO, *Le memorie di un antiquario*, Milano 1935, p. 309.

[75] JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flamina Roma* cit., pp. 47-50; A. TERRANOVA, *Foschini Arnaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1997, vol. LIX, pp. 444-447; T. KIRK, *Framing St. Peter's: urban planning in Fascist Rome*, in «The Art Bulletin», 88 (2006), pp. 756-776; G. MURATORE, *Roma: guida all'architettura*, Roma 2007, pp. 275-276.

[76] R. NICOLINI, *L'archiettura di Roma Capitale, 1870-1970*, Roma 1971; TERRANOVA, *Foschini Arnaldo* cit.; KIRK, *Framing St. Peter's* cit.

[77] JANDOLO, *Le memorie di un antiquario* cit., p. 318.

[78] JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flamina Roma* cit., pp. 53-94.

[79] E. SANTARELLI, *De Vecchi Cesare Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX, pp. 522-531; S. SETTA, *Tra Papa, Duce e Re: il conflitto tra Chiesa cattolica e Stato fascista nel diario 1930-1931 del primo ambasciatore del Regno d'Italia presso la Santa Sede*, Roma 1998.

[80] C. M. DE VECCHI DI VAL CISMON, *Il Quadrumviro scomodo. Il vero Mussolini nelle memorie del più monarchico dei fascisti*, a cura di L. Romersa, Milano 1983, p.136; M. CASELLA, *Stato e Chiesa in Italia dalla Conciliazione alla riconciliazione (1929-1931). Aspetti e problemi della documentazione dall'Archivio Storico e Diplomatico del ministero degli Affari Esteri*, Lecce 2005, p. 253.

[81] CERULLI-IRELLI, *La Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia* cit., p. 148. P. DIANA, *La più bella ambasciata*, Napoli 1969, pp. 17-18.

* Le pagine che seguono sono, in parte, tratte dal saggio di P. MARCHETTI, *I restauri a Palazzo Borromeo nel Novecento*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede* cit., pp. 107-132. Patrizia Marchetti era nel 2008 funzionaria responsabile del Palazzo Borromeo della Soprintendenza alle Architetture e ai Beni Paesaggistici di Roma e come tale ha diretto numerose campagne di restauro al palazzo.

[82] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 155, fascicolo 1, sotto fascicolo 1, inventario mobiliare 1942-1944. Verbale di presa in consegna e dismissione. Al proposito, scrive Augusto Jandolo: «Mio fratello Ugo il quale va ricordato, tra gli antiquari maggiori, per il bel restauro ch'egli fece del palazzetto di Pio IV sulla via Flaminia, palazzetto di proprietà Balestra che, per il completo abbandono, era ridotto peggio assai di un fienile. Egli, con il consiglio degli architetti Foschini e Spaccarelli delegati dal Ministero, trasformò, a proprie spese, questo

fienile in uno dei più bei gioielli architettonici di Roma. Per dieci anni ne fece la sua casa e il suo negozio; aurea casa e fastosa galleria d'arte che ospitò opere di scultura e pitture di prim'ordine. Ma tutto ha fine a questo mondo e il bel palazzo di Pirro Ligorio, sapientemente e coscienziosamente restaurato, dovè essere ceduto allo Stato per la sede dell'Ambasciata d'Italia presso il Vaticano. Nuove sopracostruzioni furono allora elevate, nuove porte aperte, ma la diplomazia ha le sue esigenze e qualunque protesta, anche nel nome sacrosanto dell'arte, non avrebbe avuto nessun valore», JANDOLO, *Le memorie di un antiquario* cit., p. 348. Lo stesso tono sarcastico e amareggiato è usato da J. B. HARTMANN, *Ludovico Pollak, Le memorie romane*, in «L'Urbe», anno LIV, terza serie, n. 6, novembre-dicembre 1994, p. 261.

[83] G. MIANO, *Di Fausto Florestano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XL, pp. 1-5; G. GRESLERI, *Architettura e città in «Oltremare»*, in G. CIUCCI, G. MURATORE, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 416-441; M. C. MIGLIACCIO, *Di Fausto Florestano*, in E. GODOLI, M. GIACOMELLI, *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Firenze 2005, pp. 143-174; V. CAPRESI, *The new face of Tripoli (Libya) in the thirties: the «fascist colonial style» as proposed by architect Florestano Di Fausto, analysed through two key town planning interventions, the arrangement of «Piazza della Cattedrale» and the entrance to «Corso Sicilia»*, in «Architectura», 37 (2007) 1, pp. 95-116; M. C. MIGLIACCIO, *Identità e architettura nell'esperienza albanese di Florestano di Fausto*, in *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, a cura di M. Giacomelli, A. Vokshi, Firenze 2012, pp. 35-57.

[84] I rilievi originali da me rintracciati si trovano a Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, fondo disegni, collocazione provvisoria. Gli stessi rilievi, insieme ad altri progetti di Di Fausto per il completamento dell'edificio in copia eliografica sono stati trovati da Patrizia Marchetti (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Succursale di via di Galla Placidia, Fondo Genio Civile, Ministeri Vari, Busta 191 AO).

[85] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 47, fascicolo 1, sotto fascicolo 8, Arredamento e lavori nella regia sede 1935-1936.
Florestano Di Fausto lavorerà per Cesare Maria De Vecchi anche in seguito, quando quest'ultimo assumerà il Governatorato di Rodi (1936-1941). Cfr. G. MIANO, *Di Fausto Florestano* cit., pp. 1-5.

[86] Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi = ACS), Succursale di via di Galla Placidia. Fondo Genio Civile, busta 191. In una nota il Genio Civile sollecita l'assegnazione dei fondi per il pagamento di quanto dovuto all'impresa, anche in considerazione della difficoltà di esecuzione dei lavori per la costante presenza in sede dell'Ambasciatore De Vecchi.

[87] ACS, Succursale di via di Galla Placidia, Fondo Genio Civile: Ministeri vari, busta 191. Nella perizia di spesa si fa cenno a sei fasci littori a fianco della lapide con iscrizione.

[88] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 8, fascicolo 1, sotto fascicolo 8, Arredamento e lavori nella regia sede 1935-1936, relazione del 13 novembre 1953 sulle condizioni dell'edificio dopo una prima visita da parte dell'Ambasciatore Pignatti Morano di Custoza.

[89] P. MARCHETTI, *I restauri nel complesso monumentale*, in *Fontana dell'Acqua Vergine*, Roma 2001, pp. 19-20.

[90] JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia* cit., p. 49.

[91] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 112, fascicolo 1, sotto fascicolo 1 «spese per l'arredamento e la sistemazione della cappella 1935-1940». I quattordici pannelli eseguiti da Alessandro Monteleone, scultore noto per avere realizzato gli Evangelisti posti sulla vicina facciata della basilica di Sant'Eugenio, non risultano attualmente in Ambasciata. Inoltre nel 1939 un decoratore, Emilio Attili, si occupò del restauro di alcuni arredi della cappella e lasciò una nota spese per lavori di raschiatura, stuccatura, verniciatura e doratura delle specchiature della balaustra, dell'altare maggiore e del coro.

[92] JANDOLO, *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia* cit., pp. 76-77. Sulla decorazione a fresco dell'ambiente si veda il contributo di F. Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio II Colonna: nuove ricerche*, in questo stesso volume, pp. 85-98.

[93] Roma, Archivio dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede, posizione D 200. L'altare che si trovava in loco, in un primo momento ritenuto del Seicento, venne sostituito. Giovanni Carandente, ispettore della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, fu incaricato di valutare l'interesse artistico e storico dell'altare che ritiene essere «non opera originale, ma imitazione recente di un altare barocco per giunta ridipinto malamente».

[94] DE VECCHI DI VAL CISMON, *Il Quadrumviro scomodo. Il vero Mussolini nelle memorie del più monarchico dei fascisti* cit., p. 181.

[95] P. SCOPPOLA, *Introduzione*, in G. F. POMPEI, *Un ambasciatore in Vaticano. Diario 1969-1977*, Bologna 1994, p. 21.

[96] L'Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede, Pietro Sebastiani, e il Presidente del Touring Club Italiano, Franco Iseppi, hanno firmato il 20 novembre 2017, una convenzione che permette al pubblico di visitare il palazzo con guide specializzate.

[97] *Il Santo Padre Pio XII consacra l'Altare Maggiore della nuova Basilica di S. Eugenio e inaugura il Tempio a Lui donato dai fedeli di tutto il mondo quale devoto atto di gratitudine per l'opera Sua di carità e di pace*, in «L'Osservatore Romano», XCI, 127, 3 giugno 1951.

[98] Nel 2001, l'Ambasciatore Ranieri Avogadro donò all'Ambasciata un'altra reliquia di San Carlo Borromeo. *Il Papa benedice la Cappella dell'Ambasciata d'Italia e visita la Basilica parrocchiale di Sant'Eugenio*, in «L'Osservatore Romano», CIV, 230, 4 ottobre 1964.

[99] *La visita all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Particolare affetto per l'Italia*, in «L'Osservatore Romano», 3-4 marzo 1986.

L'architettura di Palazzo Borromeo

Christoph Luitpold Frommel

La Palazzina di Pio IV

Finora la Palazzina di Pio IV non è stata studiata così bene come la vicina Villa Giulia. Il suo aspetto austero, frammentato e fortemente ristrutturato è meno attraente e le fonti non spiegano a sufficienza le tante stranezze del suo stato originario[1]. La bellezza del portico del giardino e delle camere stuccate e affrescate del piano superiore è contrastata da asimmetrie e incoerenze senza pari nella Roma post medievale. Non a caso la palazzina è stata interpretata come un'architettura volutamente dissonante, prodotto caratteristico di un artista capriccioso e arbitrario del cosiddetto «manierismo».

Dai documenti e dalle fotografie della palazzina all'inizio del Novecento risulta che la maggior parte dell'edificio esistente all'epoca risale a Pirro Ligorio (1513-1583 circa), l'architetto di Pio IV. Poiché le altre opere documentate di questo artista sono molto più regolari, bisogna cercare i motivi che hanno portato alla realizzazione di un edificio con una tale pianta.

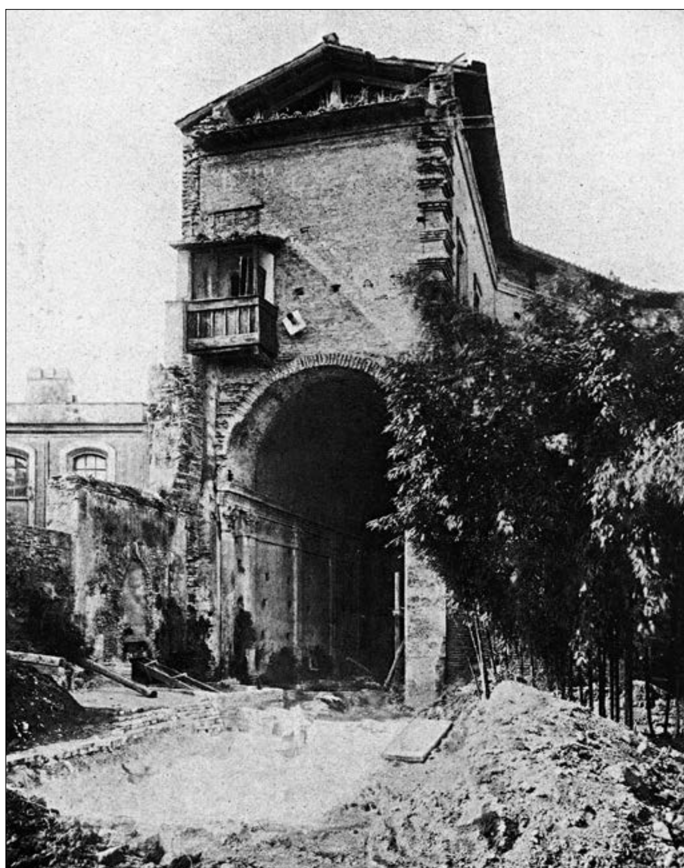
Le fonti e la storia della costruzione

Dalle fotografie prese prima del grande restauro degli anni venti si vede che la palazzina era incompiuta. L'ala destra che dà su via di Villa Giulia, finiva dopo la quarta finestra con dentellature verso nord e verso est. Una dentellatura si trovava all'angolo sudoccidentale dell'ala voltata a botte che dal portone d'ingresso di via Flaminia conduce a sud-est.

Le aperture per i ponteggi dei muratori erano ancora visibili, come pure, sopra le finestre e la trabeazione del colonnato del giardino, gli archetti di scarico. Alla trabeazione superiore mancavano il fregio e la cornice. I muri, i mattoni e i conci non erano intonacati; la superficie delle membrature eseguite in materiali diversi non era stata uniformata (figg. 36-45).

Sulle piante pubblicate nel 1864 dall'architetto francese Paul Letarouilly l'edificio appare non soltanto incompiuto, ma anche il risultato di due diverse fasi di progettazione. Il lungo ambiente che conduce dalla porta bugnata a sud-est non è parallelo allo scalone e la sua cornice d'imposta non continua la trabeazione del portico (fig. 46). La trabeazione che corre attorno tutto il palazzo viene interrotta sui fronti orientale e settentrionale dagli archi d'accesso dell'androne (figg. 47-48).

Evidentemente l'ala che corre a sud-est è un'aggiunta posteriore: per arrivare alla ricostruzione del progetto originario bisogna partire dalla storia della costruzione.





36. FACCIATA INTERNA DELLA PALAZZINA, ALA DESTRA, PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA U. JANDOLO (A CURA DI), *IL PALAZZO DI PIO IV SULLA VIA FLAMINIA*, MILANO-ROMA 1923, RISTAMPA ROMA 1989 (D'ORA IN POI JANDOLO 1923), P. 72.

37. FACCIATA ORIENTALE DELLA PALAZZINA, PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 74.

Il terreno della palazzina faceva parte della villa, la cui costruzione Giulio III commissionò nel 1551 a Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573)[2]. Nel 1552 il Pontefice sostituì Vignola con Bartolomeo Ammannati (1511-1592) che nel 1553 costruì la fontana all'angolo di via Flaminia in forma di un arco trionfale concavo[3]. Dietro la facciatella Ammannati aveva sistemato un giardino architettonico con fontane nutrite, come la fontana pubblica, dall'acquedotto dell'Acqua Vergine.

Nella sua descrizione di Villa Giulia, Ammannati parla anche di questo giardino: «Dalla parte di dentro di detta facciata si volse accomodar sua Santità, senza incomodar il pubblico, di fontane e di peschiere con molti giuochi d'acqua; dove son tre loggie con colonne di marmo, e molti altri ornamenti di pitture e stucchi. E queste loggie sboccano nei viali di duecento canne di lunghezza, con bellissimo ordine...»[4].

A Villa Giulia e nell'appartamento di Giulio III in Vaticano si sono conservate vedute di questo giardino (figg. 12-13). Stranamente i muri di recinto non sono più alti dei piedistalli della facciata e non proteggono il giardino dagli sguardi dei passanti. Nell'affresco in Vaticano il muro posteriore del giardino è curvo e parallelo a quello della facciata e si apre in almeno cinque grandi finestre sul panorama. Le tre logge non sembrano rappresentate. Sul disegno

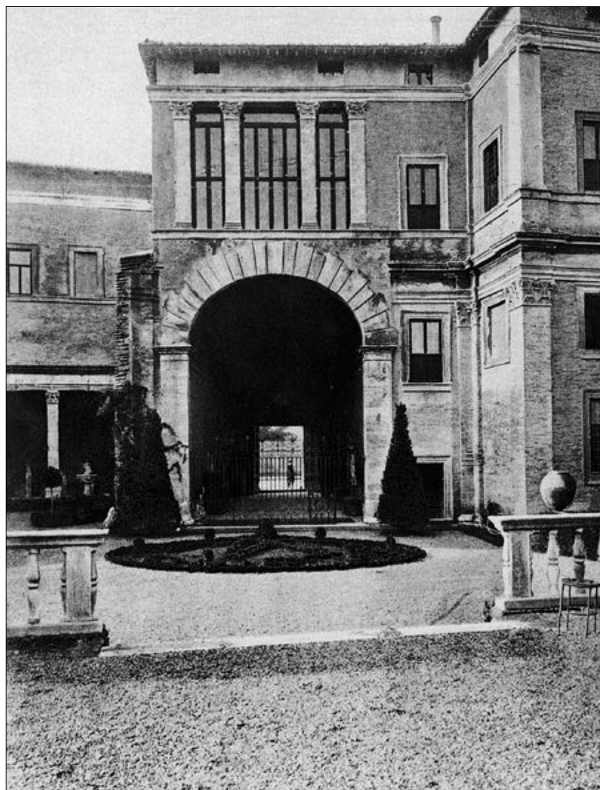




38. FACCIATA DELLA PALAZZINA SU VIA FLAMINIA, PARTICOLARE CON IL PORTALE E LA LOGGIA PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 54.

39. FACCIATA SU VIA FLAMINIA, PARTICOLARE CON IL PORTONE E LA LOGGIA DOPO I LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 55.



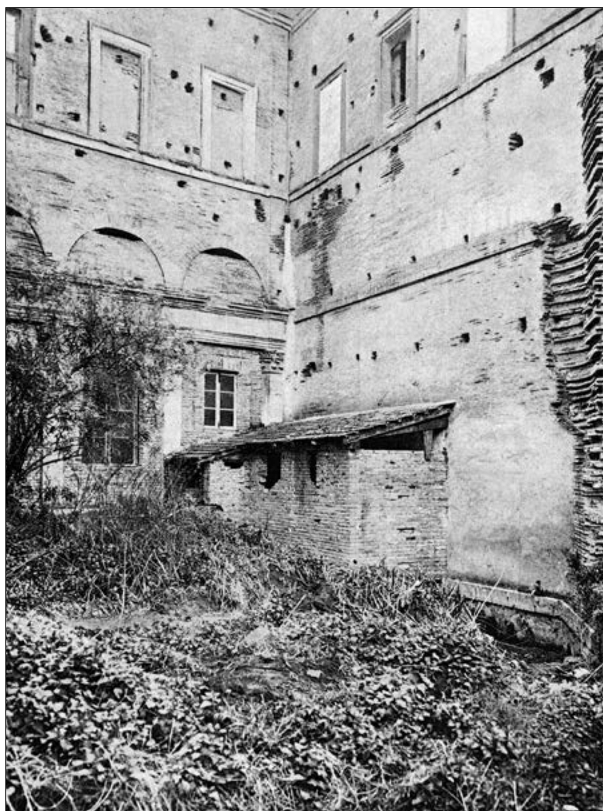


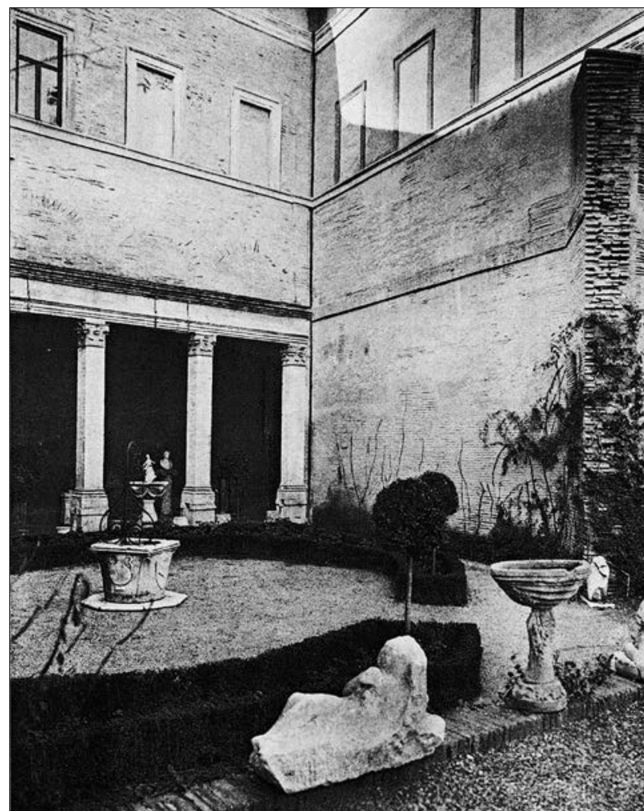
40. PROSPETTO DELLA PALAZZINA SUL GIARDINO PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 64.

41. PROSPETTO DELLA PALAZZINA SUL GIARDINO DOPO I LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 65.

42. CORTILE DELLA PALAZZINA PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 66.

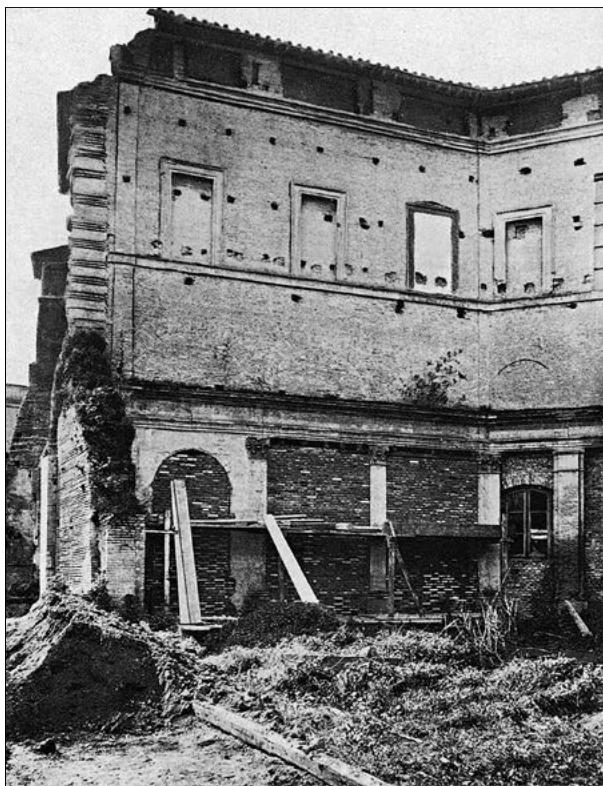
43. CORTILE DELLA PALAZZINA DOPO I LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA J JANDOLO 1923, P. 67.

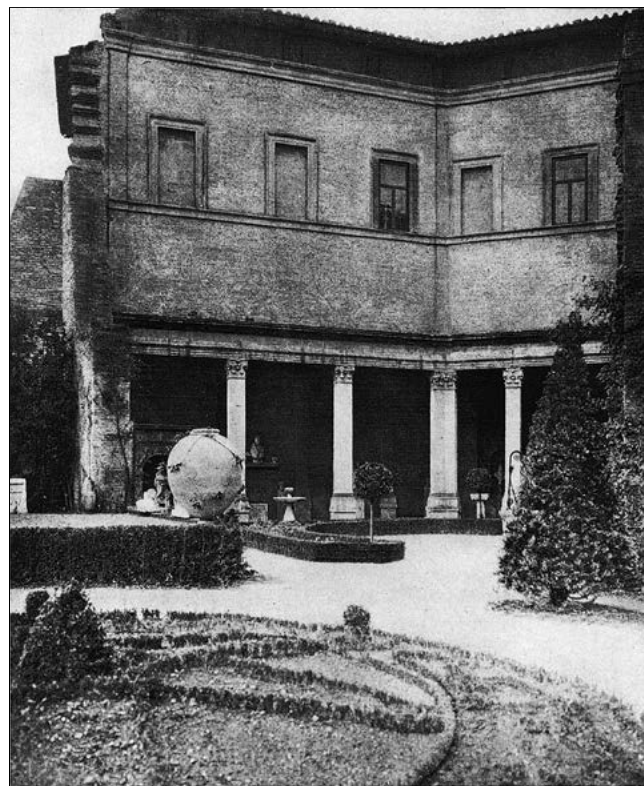


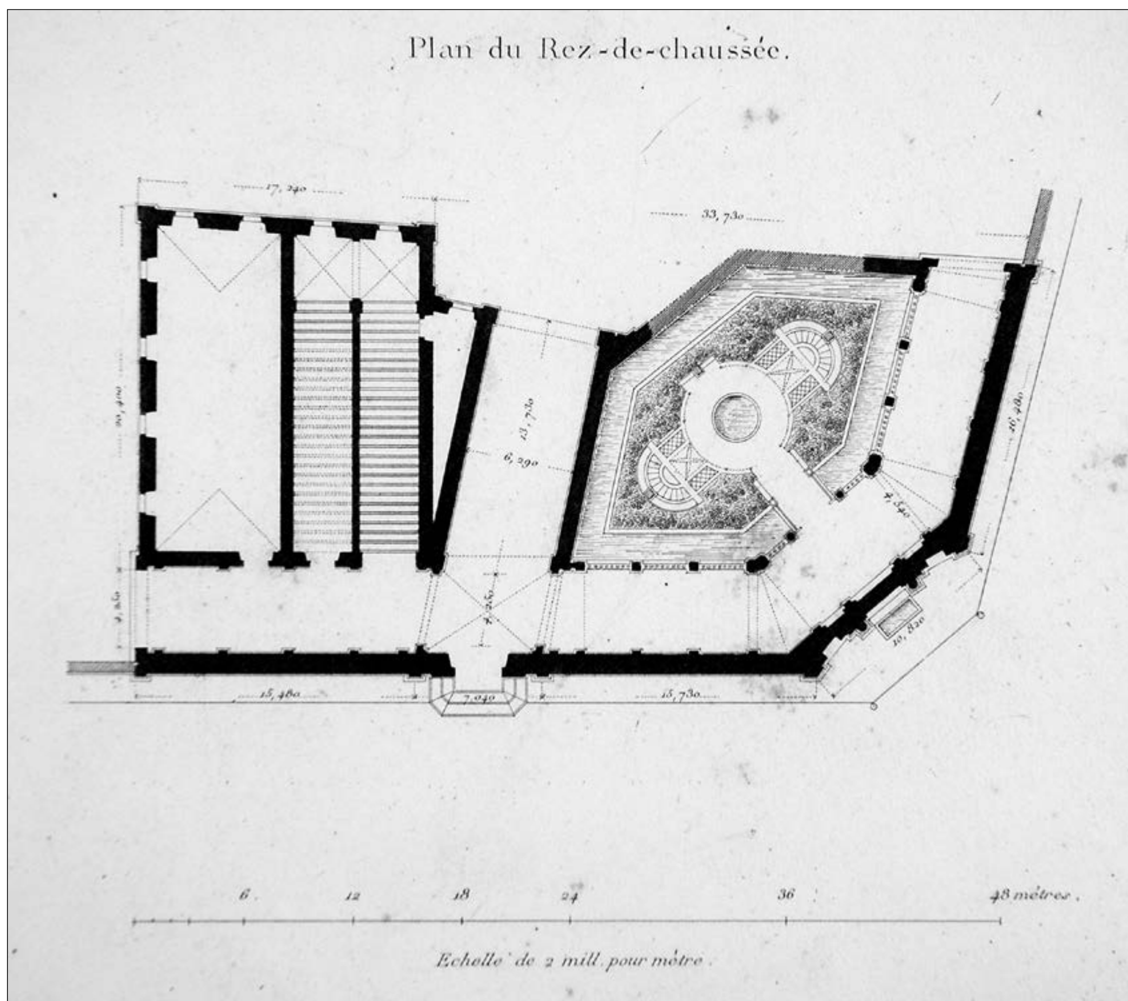


44. FRONTE ORIENTALE DELLA PALAZZINA, PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 70.

45. FRONTE ORIENTALE DELLA PALAZZINA DOPO I LAVORI DI RESTAURO PROMOSSI DA UGO JANDOLO. DA JANDOLO 1923, P. 71.



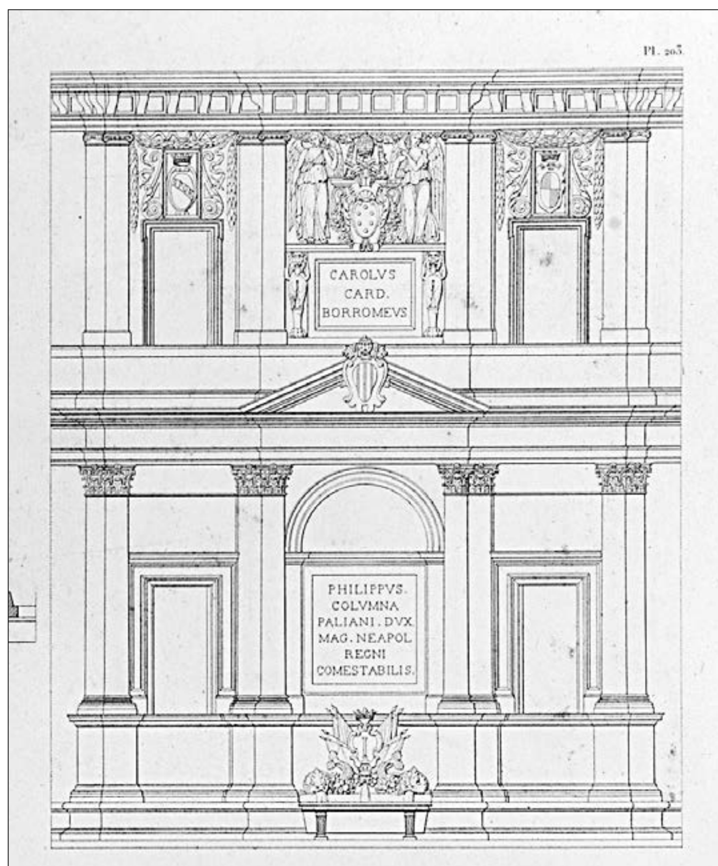




46. PAUL MARIE LETAROUILLY, PIANTA DEL PIANO TERRENO DELLA PALAZZINA. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 202, PARTICOLARE.

conservato a Vienna, si vede un muro che prosegue la facciata curva della fontana e la sua trabeazione lungo via Flaminia (fig. 49).
Il successore di Giulio III, Paolo IV Carafa (1555-1559), non si interessa di Villa Giulia mentre Pio IV de' Medici (1559-1565), entusiasta della vita in villa, ne prende possesso subito dopo la sua elezione. Nella primavera del 1561 Pio IV incarica Pirro Ligorio, il suo architetto preferito, di intervenire sul giardino della fontana con la costruzione di una palazzina che viene chiamata «fabbrica della vigna» o «della villa»[5]. Nel mese di luglio, sempre del 1561, vengono pagati gli «architravi di travertino per la loggia della fontana». Forse Ligorio mantiene la fontana, la peschiera e qualche gioco d'acqua del giardino dell'Ammannati.

Il 1° aprile 1562 il Papa dona la palazzina appena principiata e due vigne annesse, una sull'adiacente terreno settentrionale e l'altra dall'altra parte di via Flaminia, verso il Tevere, ai suoi due nipoti Borromeo, il Cardinale Carlo e il fratello maggiore Federico, ai quali deve averla

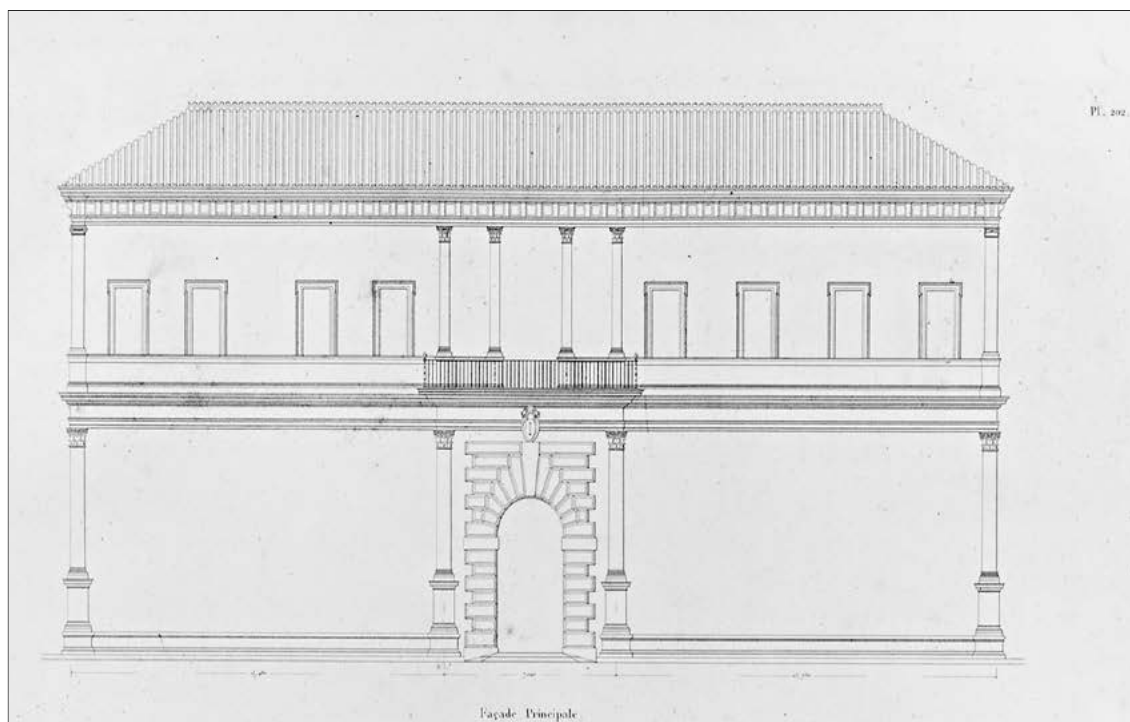


destinata sin dall'inizio della progettazione (fig. 50). Federico, capostipite della famiglia, muore improvvisamente nel novembre 1562, quando i lavori sono già troppo avanzati per potere cambiare il progetto. Il Pontefice, quindi, decide di fare completare solo la parte centrale dell'edificio e l'ala di Carlo[6].

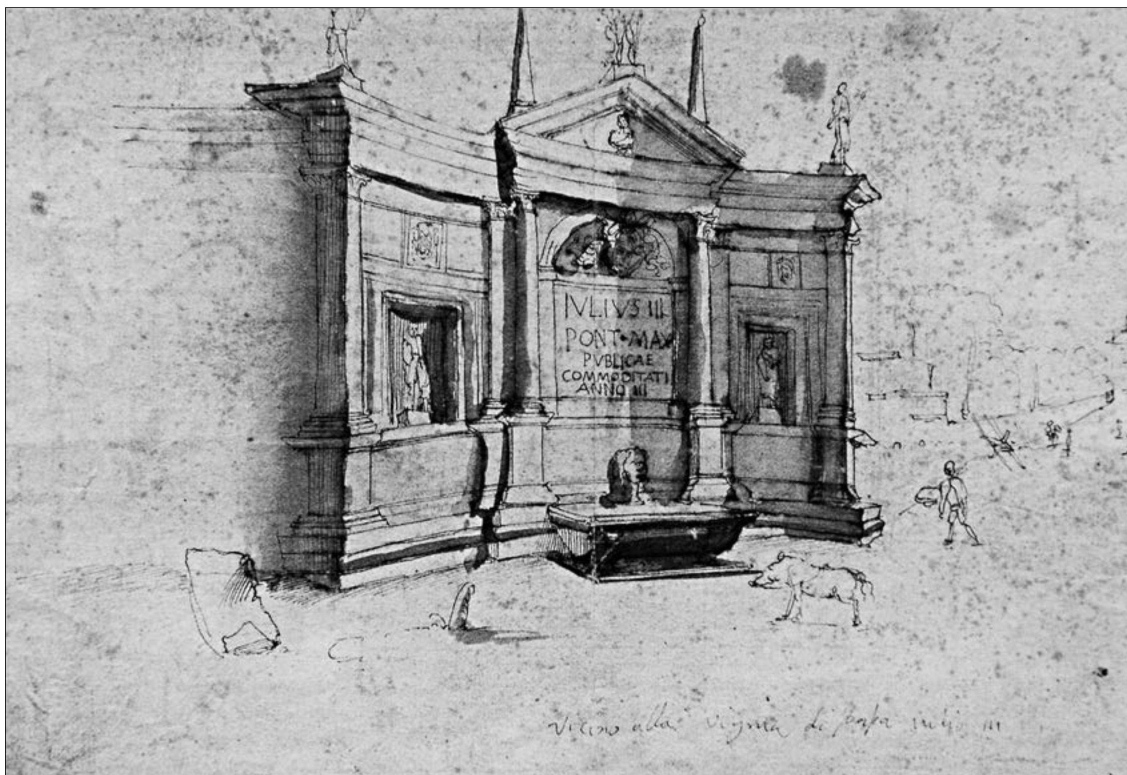
Dopo la perdita del fratello il Cardinale non nutre più interesse nella fabbrica e si dedica con crescente fervore alle sole attività religiose. Nel maggio del 1564, un anno prima della sua morte, il Papa fa coprire di un tetto la palazzina e interrompe i lavori. In questa data le tre camere centrali del piano superiore sono completate come testimoniano gli stemmi e le iscrizioni di Pio IV negli stucchi al centro dei soffitti (fig. 51).

Carlo Borromeo darà la palazzina in dote alla sorellina Anna e comunica ai primi di novembre al suocero di questa, il famoso condottiero Marcantonio Colonna, che «de la vigna del popolo... ha da disporre... come

47. PAUL MARIE LETAROUILLY, PROSPETTO DELLA FONTANA DI GIULIO III. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 203, PARTICOLARE.

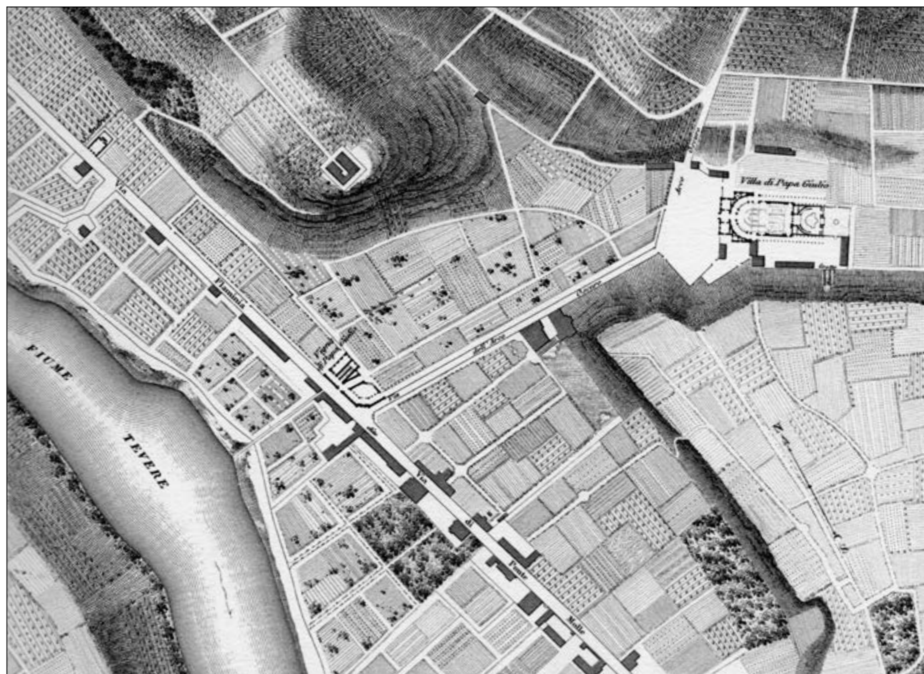


48. PAUL MARIE LETAROUILLY, PROSPETTO DELLA FACCIATA DI PALAZZO BORROMEO. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 202, PARTICOLARE.



49. DISEGNO DELLA FONTANA DI GIULIO III, 1553 CIRCA. VIENNA, GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, COLLEZIONE STOSCH, AZ ROM 8. DA H. EGGER, RÖMISCHE VEDUTEN, VIENNA-LIPSIA 1911, VOL. I, TAV. I.

le parerà»[7]. Probabilmente Marcantonio incarica Pirro Ligorio, il quale nel 1563 aveva lavorato nel suo palazzo a piazza Santi Apostoli, di rendere abitabile la palazzina. Dal 1567 per conto dei Colonna sono al lavoro nella palazzina i pittori che dall'ottobre del 1568 si concentrano sul fregio della loggia del piano nobile. In questo non appaiono gli stemmi di Anna Borromeo, ma solo quelli dei Colonna (fig. 63). La palazzina era diventata la villa suburbana preferita di Marcantonio che in marzo 1569 nomina la madre Giovanna d'Aragona amministratrice dei suoi beni e la incarica di fare proseguire in sua assenza i lavori della palazzina, sia di pittura che di muratura. Questi si protraggono almeno fino al 1571: sembra che il salone del piano superiore e il suo fregio a fresco risalgano a questi anni. Gli stemmi nel fregio sono quelli di Marcantonio e di sua moglie Felice Orsini (figg. 73, 75).



50. PAUL MARIE LETAROUILLY, PIANTA DI ROMA, PARTICOLARE. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 199. NELLA PIANTA SI VEDE CON CHIAREZZA LA ZONA COMPRESA TRA IL TEVERE E VILLA GIULIA, ATTRAVERSATA DA VIA FLAMINIA.

51. «STEMMA
DI PIO IV DEI MEDICI»,
PIETRO FIORINI, 1564
CIRCA, NEL SOFFITTO
DELLA SALA
DEL RINASCIMENTO.



Marcantonio, committente attivo e competente, deve aver progettato le due ali convergenti verso nord-est con i saloni al primo piano. L'ala di sinistra non fu mai completata e quella di destra neppure cominciata. Nell'estate 1568 Ligorio si trasferisce a Ferrara, e dal 1569 Marcantonio è quasi sempre assente da Roma. La continuazione dei lavori con altri architetti e committenti spiegherebbe l'incoerenza delle cornici d'imposta. L'aggiunta di queste ali richiedeva la riduzione del giardino allo stato rappresentato sulla pianta di Letarouilly dove si vede anche una piccola peschiera e dei giochi d'acqua. Non vi è quindi dubbio che lo stato poco organico della palazzina sia la conseguenza della morte precoce di Federico Borromeo e dell'assenza di Marcantonio Colonna.

Ricostruzione del progetto del 1561

Pio IV aveva elevato il nipote maggiore a duca e il minore a cardinale; ognuno di questi due grandi signori aveva bisogno di una propria corte. Come Villa Giulia, anche la palazzina era stata concepita per brevi soggiorni estivi, ma doveva ospitare due padroni: doveva quindi essere una residenza gemella come Palazzo Strozzi a Firenze o il primo progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per Palazzo Farnese[8]. Per ricostruire il progetto originario di Ligorio bisogna quindi raddoppiare simmetricamente l'ala sinistra con portico, sala terrena, scalone e appartamento (figg. 52a-c).

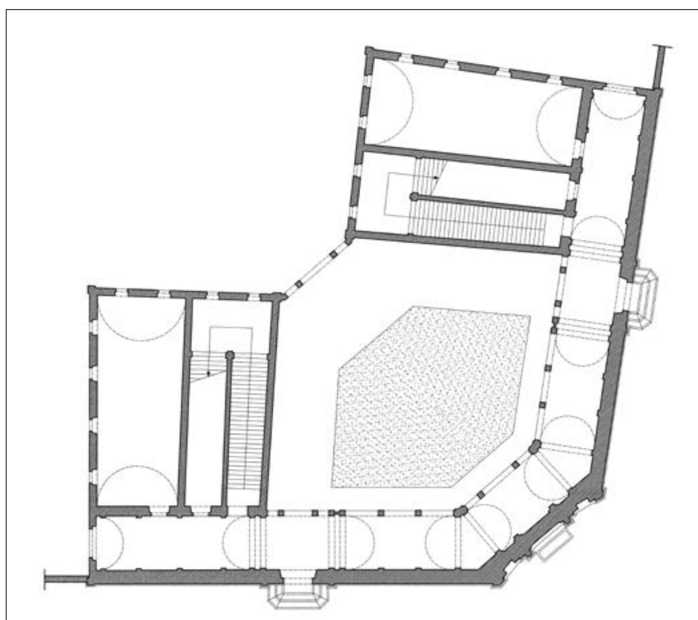
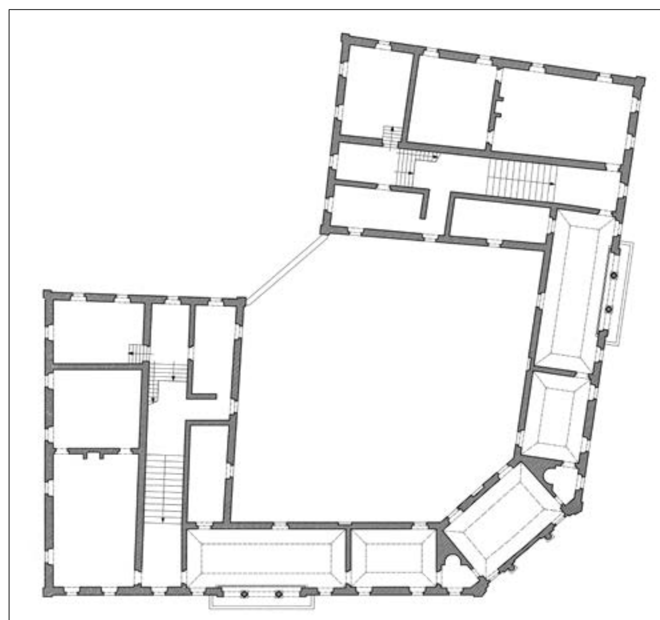
Ligorio prosegue la facciata curva della fontana dell'Ammannati nel piano superiore. Quest'arco trionfale a due piani, decorato dagli stemmi papali, avrebbe dovuto dominare le più austere ali laterali destinate agli appartamenti privati dei nipoti. Lo stemma di Pio IV incoronato dalla tiara si trovava sopra l'iscrizione dedicatoria dello stesso Papa, in analogia con quello sottostante di Giulio III. L'iscrizione viene fiancheggiata da due angeli che alludono, come nei soffitti del piano superiore, al secondo nome di battesimo di Pio IV, Giovanni Angelo. Solo nel Seicento il nome del Pontefice viene sostituito con quello del Cardinale Santo. Con qualche probabilità il cornicione doveva essere provvisto di mensole come ricostruito dal Letarouilly. In analogia con il pianterreno anche la campata centrale del piano superiore avrebbe dovuto essere sormontata da un frontone, piuttosto uno curvo che non triangolare.

Anche nell'ala destra dell'edificio doveva esserci un portone a bugne e, in corrispondenza di questo, al primo piano, una loggia con colonne. Sempre dall'alzato di Letarouilly si vede come i piedistalli delle colonne aggettano dallo zoccolo; solo nel Sei o Settecento fu aggiunto il balcone. Il sistema dell'esterno continua sui fronti settentrionale e meridionale dove gli angoli sono ugualmente accentuati da paraste con trabeazione in aggetto.

Tra le due ali laterali del palazzo rimane un quadrato leggermente irregolare con due angoli smussati e percorsi dall'asse diagonale. Sarebbe stato molto più grande del giardino rappresentato da Letarouilly e potrebbe aver incluso una piscina e giochi d'acqua.

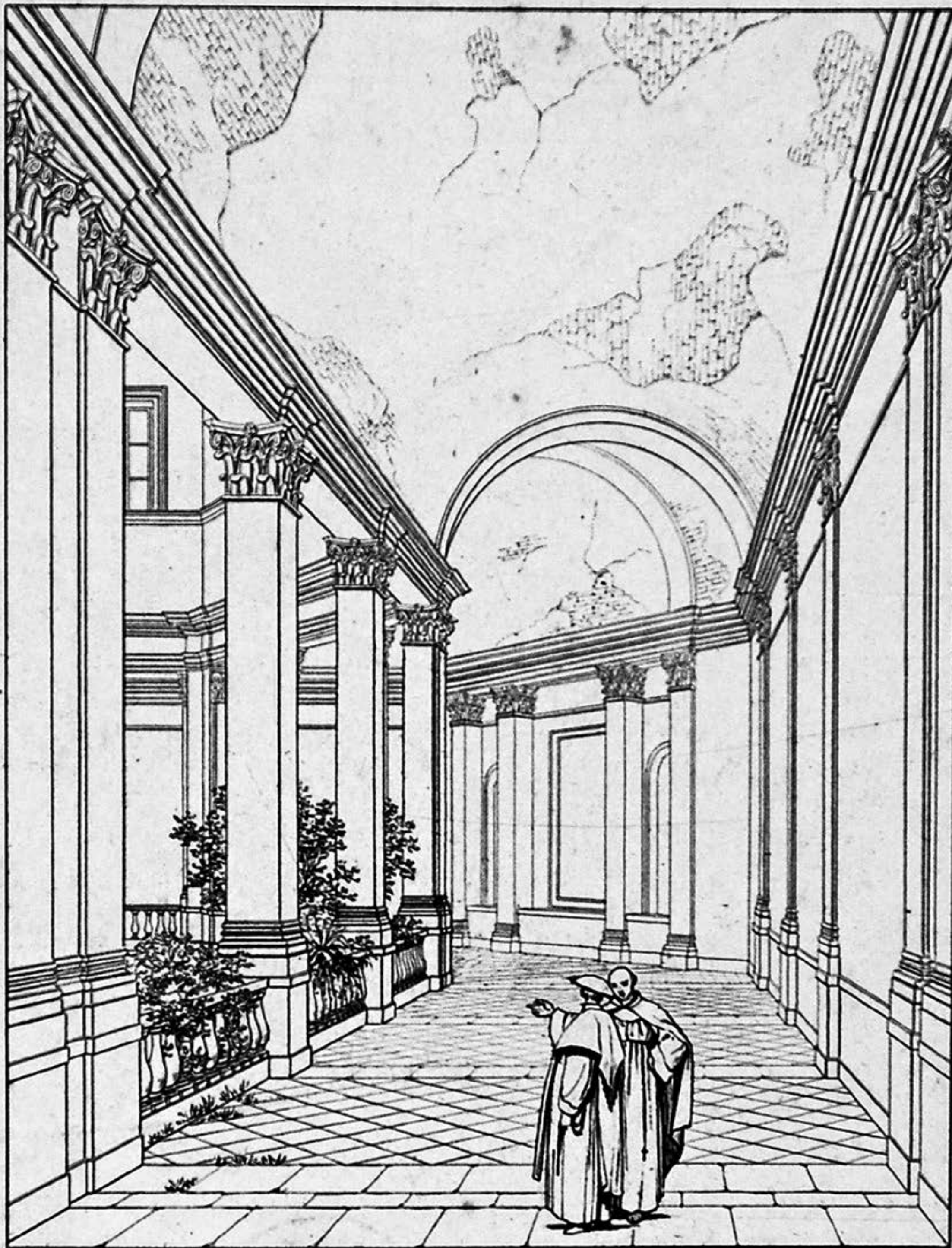
La campata centrale del progettato portico corrisponde alla facciata curva e al suo ritmo trionfale, mentre la campata adiacente e i suoi tre intercolunni uguali sono più larghi. Tra questa e lo scalone doveva seguire, evidentemente, una campata più stretta il cui intercolunnio centrale stava in asse con la porta bugnata.

A nord della porta bugnata il portico continua in una galleria articolata dallo stesso ordine e con lo stesso ritmo. Si tratta quindi dello stesso portico diventato un buio criptoportico, come esistevano in tante rovine della Roma antica. Il suo intero lato settentrionale si apre sul paesaggio e sulla vista di Sant'Andrea in via Flaminia. Invece del grande


52A-C.
RICOSTRUZIONE DELLE PIANTE DEL PIANO TERRENO, DEL PIANO SUPERIORE E DEL PROSPETTO ORIENTALE DEL PRIMO PROGETTO DI PIRRO LIGORIO. DISEGNI DI FAUSTO PACE SU UN'IPOTESI DI CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL.

arco, ancora esistente, Ligorio potrebbe aver previsto un largo portale, con o senza bugne, che non avrebbe interrotto la trabeazione né del portico, né dell'esterno.
Sopra il portico del giardino continuano le paraste angolari. La cornice solo in mattoni della trabeazione del portico risale, probabilmente, agli anni dopo il 1566 ed è stata completata nel corso dei restauri degli anni venti del Novecento, in stucco (fig. 53).
Diversamente da Villa Giulia i mattoni delle facciate esterne, del giardino e del portico non sono a vista e provengono da strutture precedenti. In origine anche le cornici delle finestre e le paraste realizzate per motivi economici in materiali diversi, come gli archi di scarico del portico dovevano essere coperti dall'intonaco[9]. In precedenza Bartolomeo Ammannati aveva fatto lavorare in marmo solo i capitelli delle colonne della fontana, la restante superficie in peperino



53. PAUL MARIE LETAROUILLY, PROSPETTO DEL PORTICO DEL CORTILE. DA P. M. LETAROUILLY, *ÉDIFICES DE ROME MODERNE*, PARIGI 1868, PL. 203, PARTICOLARE.





54. PARTICOLARE CON TRABEAZIONE DEL PORTICO E IMPOSTA DELL'ANDRONE: SI NOTANO I CAPITELLI CORINZI REALIZZATI IN MATERIALI DIVERSI, UNO IN TRAVERTINO E L'ALTRO IN PEPERINO.

55. ANGOLO SETTENTRIONALE DELL'ANDRONE CON CAPITELLO CORINZIO E CORNICE.

stuccato. Ligorio procede in maniera ancora più economica e utilizza il peperino anche per i capitelli delle colonne e il mattone per le paraste e può permettersi d'utilizzare il marmo solo per i colonnati del piano superiore (figg. 54-55). Qui le cornici del parapetto e dell'architrave sporgono talmente da potere ipotizzare perfino l'uso di un finto e sottile bugnato come messo in opera da lui nel Belvedere Vaticano e nella Casina di Pio IV. È comunque indubbio che almeno un finto travertino o, ancora più probabilmente, un marmorino avrebbe dovuto unificare tutta la costruzione, le facciate esterne e i muri del giardino così da conferire alla palazzina un'apparenza degna di un tale Papa.

L'effetto del progetto del 1561

Pirro Ligorio ha le mani legate, quando progetta la palazzina, e non solo dal terreno irregolare situato tra tre strade e occupato dalla fontana curva, ma anche dalle funzioni particolari desiderate dal Papa e dai suoi nipoti. Non doveva essere una villa come quella vicina di Giulio III, che abitava anche nel pianterreno per godere dei giardini e dei giochi d'acqua, né doveva essere un vero palazzo con cortile e servizi nel pianterreno. Invece del cortile essi volevano un

grande giardino, forse ancora in parte quello di Giulio III. Il sistema, le proporzioni e i materiali della palazzina non dovevano essere troppo diversi da quelli di Villa Giulia. Volevano uno scalone percorribile anche a cavallo, appartamenti divisi e allo stesso tempo collegati, una buona ventilazione, una bella vista in ogni direzione e un decoro degno della gloria di Pio IV, per elencare soltanto alcuni dei presumibili punti del programma. Ligorio riesce a riunire tutto in un progetto davvero magistrale e a creare una tipologia nuova e unica. Il portico del pianterreno è largo circa 5 metri e doveva, come a Villa Giulia, percorrere tutta la palazzina. Nella parte centrale si sarebbe aperto sul giardino e nelle parti laterali, dove diventava criptoportico, avrebbe collegato i singoli ambienti per poi aprirsi sul paesaggio (fig. 56).

56. IL PORTICO DEL CORTILE ESAGONALE DEL PALAZZO.



Ligorio fece della facciata della fontana il centro dell'edificio, la proseguì nel piano superiore e nelle due ali laterali. La palazzina doveva essere godibile vista da Villa Giulia, ma anche dal Tevere poiché Pio IV, come già Giulio III, era solito arrivare in barca. Unificato da un intonaco chiaro il suo corpo relativamente basso doveva essere dominato dal fronte e dall'asse diagonale. Con le sculture, gli stemmi e le iscrizioni dorate dei due Papi il concavo arco trionfale a due piani doveva mettere in ombra perfino Villa Giulia. Doveva far apparire ancora più umili le austere facciate laterali con i portali bugnati e le logge ombreggiate sopra di essi.

Come nei rapporti tra altezza e lunghezza e tra i due piani, anche le facciate delle due ali laterali vengono assimilate alla facciata di Villa Giulia. Benché in forme volutamente più modeste, la campata centrale si apre in una porta bugnata e in una loggia, e gli angoli vengono accentuati da paraste. La nudità delle facciate laterali da un lato riflette la distanza gerarchica esistente tra i nipoti Borromeo e il Papa, dall'altro è caratteristica di Pirro Ligorio e dello spirito degli anni sessanta del



57. GIOVAN BATTISTA CIPRIANI, INCISIONE DELL'ESTERNO DELLA PALAZZINA VISTA DA NORD-OVEST. DA G. B. CIPRIANI, *VEDUTE PRINCIPALI E PIÙ INTERESSANTI DI ROMA INCISE DA GIO. BAT. CIPRIANI*, ROMA 1799.

58. GALLERIA A SINISTRA DEL PORTONE D'INGRESSO SU VIA FLAMINIA SULLA QUALE SI APRE L'ARCATA DELLO SCALONE.

Cinquecento (fig. 57). Ligorio non rinuncia agli ordini esterni, li continua tutt'attorno e riduce allo stesso tempo le cornici delle piattabande e delle finestre. Nella metà sinistra del fronte di via Flaminia il ritmo delle finestre è perfino meno regolare che non in quella destra perché Ligorio ha dato priorità alla simmetria interna: salendo lo scalone i visitatori dovevano vedere la finestra superiore in asse. Le rampe sono, però, meno larghe degli interassi dell'esterno, una lieve irregolarità che non cade subito all'occhio.

Diversamente dall'ordine ionico del piano superiore le colonne della loggia sono distinte da capitelli corinzi, una licenza difficilmente approvata da teorici neoclassici come Milizia, ma non estranea allo spirito capriccioso di Ligorio[10]. L'architetto doveva, probabilmente, riutilizzare le colonne del giardino di Giulio III di cui, forse, erano rimaste due altre colonne per la loggia dell'ala destra. Allo stesso tempo, in questo modo Ligorio distingue in maniera gerarchica il centro delle facciate laterali. Rispetto all'altezza del bugnato, l'apertura della porta è insolitamente bassa, probabilmente perché la trabeazione del portico interno doveva continuare sopra l'apertura. Per motivi evidenti il fronte orientale dell'ala sinistra non è parallelo a via Flaminia e al fronte occidentale della palazzina. Probabilmente neanche l'analogo fronte settentrionale dell'ala destra sarebbe stato parallelo al lato settentrionale della palazzina, due deviazioni dall'angolo retto che causano leggere irregolarità negli ambienti adiacenti. Solo così il lato nord-orientale del giardino diventava largo quanto la campata centrale del portico e il giardino più regolare.

Per motivi di sicurezza questa lacuna tra gli angoli interni delle due ali laterali doveva essere chiusa con un colonnato trionfale uguale a quello della campata centrale del portico e da cancelli che non avrebbero impedito lo sguardo sui giardini adiacenti e sul panorama dei Parioli. Non vi è dubbio che il gioco con angoli acuti e ottusi, non solo nel giardino, ma anche nei corpi fiancheggianti, avrebbe contribuito all'effetto innovativo della palazzina.

L'esterno non preparava il visitatore alle meraviglie del giardino probabilmente mai stato realizzato e di cui la pianta di Letarouilly non dà un'idea. Doveva essere un quadrato leggermente irregolare e con due angoli smussati dall'asse diagonale, largo circa 30 metri e sufficientemente grande per una peschiera forse tonda, giochi d'acqua e pergole.

Non appena attraversato uno dei due portali, il visitatore si sarebbe confrontato con una situazione poco bilanciata: di fronte e da un lato il portico largo circa cinque metri e aperto sul giardino. Dall'altro lato, invece, il criptoportico semibuio dava accesso allo scalone, alla sala terrena, alla strada e al panorama. Attraverso l'arco di quello realizzato sarebbe stato visibile il piccolo Pantheon di Sant'Andrea, la cappella palatina sia di Villa Giulia sia della palazzina e le tre fabbriche avrebbero formato un triangolo quasi equilatero (fig. 58).



Benché due volte piegato e centrato sulla campata diagonale, il lungo e ininterrotto portico ricorda di nuovo Villa Giulia. Diversamente non è però esclusivamente orientato sul giardino ma permetteva a cavalieri e perfino alle carrozze, che allora stavano diventando di moda, di percorrere tutta la palazzina. Gli ospiti di un fratello sarebbero quindi arrivati facilmente all'altro. Forse si pensava anche alla visita del Papa.
Il portico è articolato da un ordine di paraste che è corinzio come all'esterno, ma grazie alla volta meno alto, circa del trenta per cento. Nella trabeazione internamente abbreviata Ligorio segue, ancora più direttamente che non Ammannati, l'architettura classica del Pantheon. Le cornici dei piedistalli sono ridotte a fasce astratte e la balaustra ricorda quella del Belvedere, di Villa d'Este e del cortile del Palazzo della Sapienza[11].
Dalla parete della campata centrale le colonne quadrangolari sporgono corposamente e fanno capire che anche le paraste vanno intese come colonne quadrangolari, parzialmente nascoste nel muro. Solo nella parete della campata centrale gli intercolunni laterali sono distinti da nicchie piatte e in quello centrale da un grande riquadro incorniciato che probabilmente doveva essere decorato da un affresco o da un rilievo, decorazione che avrebbe dovuto evidenziare il ritmo gerarchico del portico.
Questo viene ulteriormente sottolineato dal leggero aggetto dell'intera campata centrale che parte dalle paraste dei pilastri angolari e dalla loro trabeazione e continua fino all'ordine di paraste del piano superiore. Suggerisce quindi che il portico non è continuo ma composto da campate di peso diverso, come se la campata centrale e il fronte curvo facessero parte dello stesso corpo privilegiato, anche questa un'invenzione senza precedenza.
Le due campate adiacenti sono più larghe, i loro tre intercolunni uguali e le due colonne quadrangolari meno spesse. Le strette campate angolari del primo progetto furono sacrificate ai cambiamenti del 1566. Il loro presumibile ritmo trionfale avrebbe probabilmente messo l'intercolunnio centrale in asse con la porta bugnata e il visitatore avrebbe visto subito la collina dei Parioli. Le cinque campate del giardino si sarebbero quindi succedute in ritmo gerarchico, dalle strette campate angolari a quelle intermedie e da queste alla dominante campata centrale.
I pilastri angolari della campata centrale sono composti, come nel Medioevo, da vari membri e ricordano il piano superiore del chiostro di Santa Maria della Pace. Dal giardino si vedono solo le due colonne congiunte in angolo ottuso e la parasta che sporge nelle campate adiacenti. Le paraste rivolte all'interno del portico sono parallele alle rispettive colonne quadrangolari, neppure loro ne fanno parte e continuano negli archi traversali. Si è quindi tentato di interpretare il pilastro come un fascio di cui ogni lato è nascosto da paraste. Anche grazie a quest'accentuazione il visitatore doveva essere subito attratto dalla campata centrale dove avrebbe trovato il punto ideale per godere del giardino.
La scala larga e ben illuminata permetteva di cavalcare fino alla loggia del piano superiore. Come a Villa Giulia, ma in contrasto con la maggior parte dei palazzi e delle ville contemporanee, le dimensioni degli ambienti del piano superiore sono contenute e tradiscono la stessa ricerca di una vita intima, privata, dei poco precedenti camerini di Palazzo Farnese, della Casina di Pio IV o degli appartamenti di Giulio III in Vaticano.
Non vi sono locali sotterranei, le cantine per il vino e per l'olio dovevano essere sistemate nel sottoscala e nei pochissimi altri locali di servizio. Gli unici posti adatti per la cucina, la dispensa e i dormitori della servitù si trovavano sopra e sotto le due rampe dello scalone ma sarebbero stati piccoli. Evidentemente la palazzina non era palazzo autonomo,

ma piuttosto una foresteria principesca, una dépendance di Villa Giulia, dove i fratelli vivevano e mangiavano insieme al Papa e la sua corte.

Originariamente la sala terrena, l'attuale cappella, arrivava fino al muro meridionale e fino al 1566 costituiva con i suoi circa 7 metri per 18, l'unico vero salone della palazzina.

A nord del pianerottolo superiore dello scalone si trovano le tre stanze più intime del presumibile appartamento. Sulla pianta, non sempre affidabile, del Letarouilly sono coperte da volte anche se è poco probabile che queste siano state sostituite con gli attuali soffitti lignei a cassettoni. Queste stanze non sono decorate e, sulla pianta di Letarouilly, solo l'ultima, forse la stanza da letto, è provvista di un camino.

Verso sud segue la loggia superiore, anch'essa coperta con un soffitto ligneo. Il suo colonnato si apriva sul tramonto e sulla valle del Tevere ed era direttamente collegata con gli unici locali adatti a cucina e dispensa costituendo quindi l'ambiente più adatto per piccoli pasti.

Seguono verso sud le tre stanze più nobili della palazzina. Le loro volte a padiglione sono distinte dagli stemmi in stucco di Pio IV incorniciati, come sulla facciata curva, da grandi angeli, dipinti a fresco da Pietro Fiorini, e dall'iscrizione: «PIUS IV MEDIOLANENSIS PONTIFEX MAXIMUS ANNO SALUTI MDLXIIII»[12].

Sia le mostre di travertino delle porte che le decorazioni delle volte sono realizzate per essere viste dalla stanza centrale. Questa, l'attuale sala dei Beati, corrisponde alla facciata curva sopra la fontana ed è connessa alle due piccole sale alla sua destra e alla sua sinistra da passaggi triangolari che superano l'angolo ottuso. I loro soffitti sono decorati con sobria eleganza dal solo stemma papale (fig. 59). Come la campata centrale del portico segna il ritmo del giardino, così la sala situata sopra a questa predomina sugli ambienti adiacenti. È privilegiata sia per la sua posizione, sia per il suo panorama: da un lato verso San Pietro, il Vaticano e Castel Sant'Angelo e dall'altro sulla collina dei Parioli. Nel progetto originario di Ligorio queste tre stanze, le più rappresentative dell'edificio, erano pensate come comuni agli appartamenti dei due fratelli, che per la loro vita quotidiana avrebbero avuto residenze separate e molto più ampie nel centro della città.



59. STEMMA DI PIO IV SUL SOFFITTO DI UNO DEI PASSAGGI TRIANGOLARI CHE CONDUCONO DALLA SALA DEI BEATI ALLA SALA DEL DIRETTORIO E ALLA SALA DEL RINASCIMENTO.

Il cambio di progetto del 1566

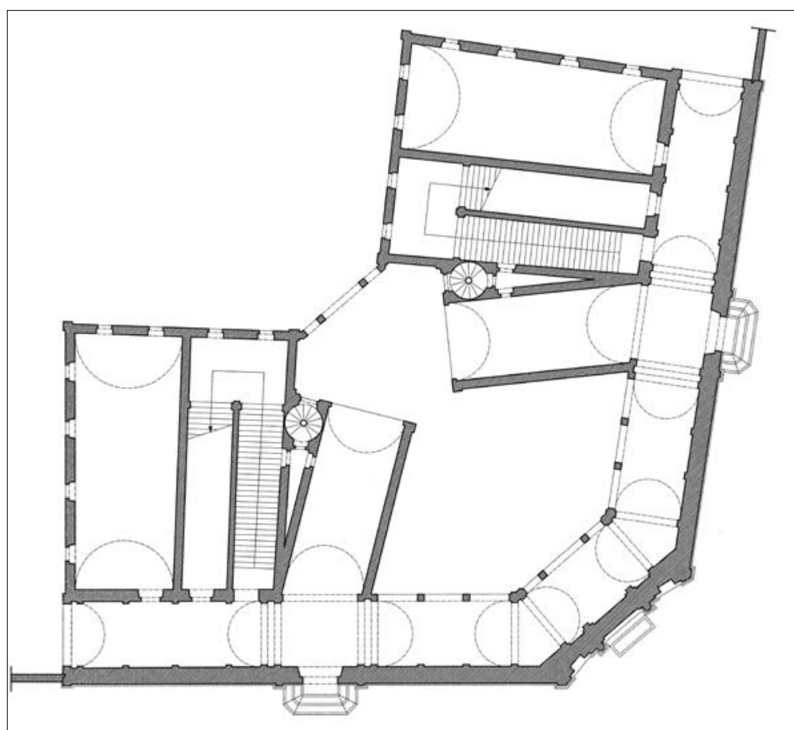
Nell'estate 1567 Pirro Ligorio viene licenziato da Papa Pio V (1566-1572) e trascorre il suo ultimo anno come architetto del cardinale Ippolito d'Este in buona parte a Tivoli[13]. Quando nel 1566 Marcantonio Colonna diviene padrone della palazzina e vuole renderla autonoma e abitabile, Ligorio è ancora attivo a Roma ed è probabile che sia stato incaricato del cambiamento del progetto. Questo si concentra prima di tutto sulla zona del giardino. Si aggiunge un'ala orientata in parallelo a via di Villa Giulia e accessibile di fronte alla porta bugnata. Sicuramente era prevista un'ala simmetricamente corrispondente che sarebbe dovuta partire dal portale del fratello. L'ala aggiunta è quasi larga quanto la sala terrena. Le due ali avrebbero ridotto il portico aperto a tre campate, e le loro dimensioni erano quindi anche condizionate dalla simmetria del nuovo giardino.

I lati corti delle due ali nuove dovevano probabilmente essere chiusi con muri e porte mai realizzati. L'imposta della volta a botte si trova all'altezza di quella del portico, ma non sono tra loro collegate e anche i loro profili diversi costituiscono un'incoerenza poco convincente. Sono attribuibili piuttosto a un successore di Ligorio chiamato a dirigere i lavori dopo la sua partenza nel 1568.

Se l'ambiente nuovo, realizzato nel pianterreno, fu coperto con una volta a botte e non illuminato da finestre doveva essere destinato a stalla, e cucina o cantina e l'altro a simili servizi che mancavano nel primo progetto. La sua larghezza richiedeva una volta ancora più schiacciata di quanto avevano fatto Bramante nell'ultimo piano del cortile del Belvedere e Vignola nel piano nobile di Palazzo Farnese.

In entrambi i piani lo spazio triangolare tra lo scalone e la nuova ala serviva per una scala a chiocciola. Sopra le due ali dovevano essere aggiunti due veri saloni.

Le dentellature fanno capire che nel progetto del 1566 un muro parallelo alla campata centrale del portico avrebbe dovuto chiudere verso nord-est il giardino. Questo sarebbe diventato troppo piccolo per conservare una vera peschiera. Poiché almeno cinque dei sei muri che dovevano circondare il nuovo giardino sarebbero arrivati fin sotto il tetto della palazzina, questo giardino sarebbe apparso estremamente alto e buio. Con angoli esclusivamente ottusi sarebbe però risultato ancora più regolare che non nel progetto del 1561 e degno di Ligorio piuttosto che non di un architetto tradizionale.

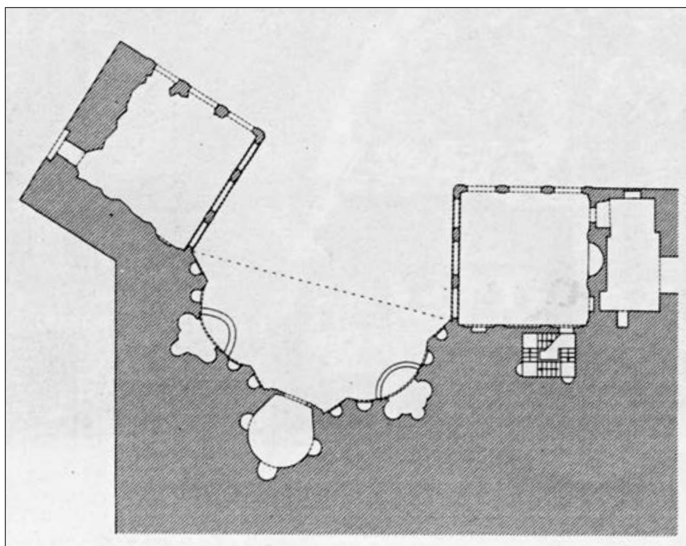


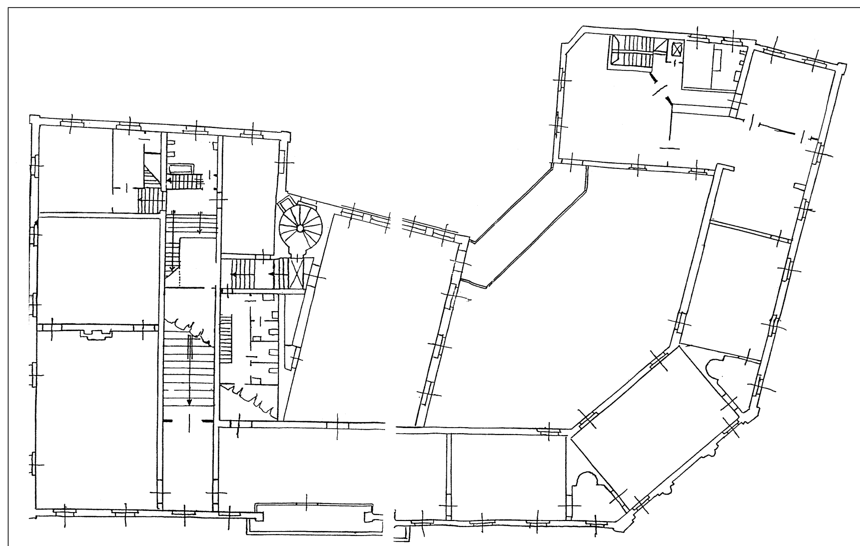
60. Ricostruzione della pianta del piano terreno del secondo progetto di Pirro Ligorio. Disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph Luitpold Frommel.

Non è facile immaginare l'effetto del prospetto orientale nel progetto del 1566. Sulle fotografie il fronte orientale dell'ala sinistra della palazzina viene collegato con l'ala nuova da una breve campata intermedia, e lo stesso collegamento doveva ripetersi a specchio tra lo scalone dell'ala destra e la rispettiva ala. Ambedue le ali nuove dovevano convergere verso nord-est, e tra i loro angoli interni sarebbe rimasta una lacuna ancora più stretta di quella del primo progetto. Questa lacuna doveva però essere chiusa da un muro, come fanno capire le dentellature. A nord-est del giardino ridotto sarebbe quindi nato un sito esagonale, ancora molto più piccolo, forse anch'esso giardino ma forse anche provvisto di una fontana per i cavalli (fig. 60).
La nuova simmetria del giardino e del portico attesta comunque che anche nel progetto del 1566 l'effetto visuale aveva priorità assoluta e che Marcantonio Colonna accettava le nuove ali per guadagnare cucina, cantina, stalla e due saloni. Purtroppo, gli eredi di Marcantonio non sembrano essere stati in grado o ugualmente entusiasti del nuovo progetto, rimasto anch'esso frammentario.

Pirro Ligorio

Grazie alle particolari condizioni e funzioni della sua genesi la Palazzina Borromeo è un ibrido in cui si collegano caratteristiche del palazzo e della villa. L'esterno, due volte piegato che culmina nel curvo arco trionfale, è senza precedenti. Con angoli ottusi Ligorio riesce a farne una nuova tipologia che troverà imitazione solo molto più tardi in opere come il Castello di Stupinigi. Ne fa il motivo-guida di tutto l'edificio rispecchiandolo nel portico e nel giardino di ambedue i progetti. Egli si serve quasi esclusivamente del linguaggio di Bramante e della sua cerchia e del suo maestro Baldassarre Peruzzi in particolare. Nelle sue poche architetture documentate che risalgono esclusivamente al decennio tra il 1558 e il 1568, non c'è però quasi nessuna traccia di un influsso diretto di Michelangelo, il suo insuperabile rivale alla Fabbrica di San Pietro che proprio negli anni sessanta comincia a dominare il linguaggio dell'architettura italiana.
La calligrafia di Ligorio è meno costante di quella di Vignola, Ammannati, Alessi o Vasari e non ugualmente inconfondibile, forse perché sperimenta in ogni opera e si muove sempre in nuove direzioni, combinando quello che ha imparato da altri in maniera innovativa e spesso anche capricciosa.
Ligorio si distingue per un talento particolare nel collegare architettura, giardino e natura in variazioni sempre nuove, ma in nessun progetto in maniera ugualmente magistrale come nella palazzina in cui il giardino diventa il cuore dell'organismo e il panorama si fa vedere da ogni lato.
Dal 1560-1561, poco prima dell'incarico per la palazzina, Ligorio stava progettando per Ippolito d'Este, suo maggior committente, i giardini del Quirinale, e già in questi Pio IV era strettamente coinvolto creando via Pia e Porta Pia[14]. L'unica delle tante invenzioni che è paragonabile alla palazzina è la Fontana da Basso sotto il casino (fig. 61). La sua esedra è scavata nella roccia e viene fiancheggiata da due loggette che, divergendo anch'esse in angoli ottusi, s'avvicinano verso l'esterno e così fanno lo spazio più chiuso e intimo e rendono l'asse diagonale dominante.
Il restringimento dello spazio era anticipato dalla piazza di Pienza e, soprattutto, dalla piazza del Campidoglio, ma il giardino della palazzina, chiuso su tutti i lati, non fa un effetto ugualmente prospettico e dinamico.
Sia l'esterno e il piano superiore sia le due versioni del giardino tradiscono la straordinaria sensibilità visuale e tridi-





61. PIRRO LIGORIO (ATTRIBUITO A), PIANTA E ALZATO DELLA FONTANA DA BASSO O DELL'ORGANO NEI GIARDINI DEL PALAZZO DEL QUIRINALE. DA CH. L. FROMMEL, *LA VILLA E I GIARDINI DEL QUIRINALE NEL CINQUECENTO*, IN L. MORUZZI, *RESTAURI AL QUIRINALE*, IN «BOLLETTINO D'ARTE», VOLUME SPECIALE, 1999, P. 34, FIG. 20.

62. PIANTA DEL PIANO SUPERIORE DELLA PALAZZINA. ARCHIVIO DELL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE.

mensionale di Ligorio, la sua capacità di trasformare un elemento precedente in un'invenzione innovativa e originaria[15].

Questa ricchezza inventiva contrasta l'articolazione riduttiva del restante esterno con paraste angolari, e lunghe file di finestre e cornici che ricordano Villa d'Este, il casale di Pio V o il Palazzo del Sant'Uffizio e fanno un effetto ancora più monotono che nei Palazzi Farnese, Sacchetti, Salviati o Borghese. Proprio la palazzina dimostra che Ligorio ha più difficoltà che i suoi maestri a collegare in maniera organica il centro fastoso con le ridotte campate adiacenti, queste con il loro portale e la loggia e il portico con il piano superiore. Questo vale, del resto, anche per la facciata della Casina di Pio IV, i cui piani sono collegati, prima di tutto, dalle ricche decorazioni in stucco.

Non c'è comunque dubbio che egli preferisca sistemi gerarchici corrispondenti allo spirito del nascente assolutismo come, in maniera ancora più spettacolare che alla palazzina, nello scalone e nella facciata di Villa d'Este. Nessun architetto precedente era però riuscito ad articolare in modo ugualmente gerarchico il colonnato di un giardino.

Come Brunelleschi, Alberti e i loro successori, anche Ligorio interpreta la parete come l'elemento portante e gli ordini sia come parte della parete sia come suo massimo ornamento.

Portici con colonne quadrangolari erano già presenti in edifici antichi come nell'Atrio dorico di Villa Adriana dove l'architetto conduce per conto del Cardinale Ippolito d'Este una campagna di scavi[16]. Erano però rari nel Rinascimento, e il prototipo più diretto dei pilastri angolari del portico sono senz'altro i pilastri nel piano superiore del chiostro di Santa Maria della Pace dove Bramante aveva combinato colonne quadrangolari con paraste anteposte al lato anteriore[17]. Sopra le paraste Bramante fa aggettare la trabeazione, un artificio complesso con cui illustra la compenetrazione delle forze orizzontali e verticali, ma di un concetto così profondamente analitico Ligorio non è capace.

Questo contributo rappresenta una rielaborazione di quello della prima edizione del libro e se ne distingue in punti essenziali. Ringrazio il conte Antonio Zanardi Landi, nel 2008 Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, Daria Borghese, Fausto Valerio e il personale dell'Ambasciata per le preziose informazioni e per avermi facilitato il lavoro e, infine, l'architetto Fausto Pace per i disegni della ricostruzione.

[1] Sulla palazzina: P. M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Parigi 1868, vol. II, pp. 435-441; G. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma 1911; S. BARGELLINI, in U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. 7-45; C. PIETRANGELI, *Introduzione* ristampa, in *ibid.*, pp. XI-XVII; R. KROTTMAYER, *Die Brunnenanlage Julius' III. und der Palastbau Pius' IV. an der Via Flaminia*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», LIX, 1925-1926, pp. 294-298; I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1970, pp. 228-237; M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica». I: Il Programma*, in «Arte Illustrata», V, 1972, n. 51, pp. 383-402; EAD., *La Roma di Pio IV. II: Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città*, in «Arte Illustrata», VII, 1973, n. 54, pp. 186-212; D. R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton NJ 1979, pp. 150-174; G. CERULLI-IRELLI, *La Palazzina di Pio IV sulla via Flamina*, in «Strenna dei Romanisti», XLVIII, 1987, pp. 144-148; D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist, architect and antiquarian; with a checklist of drawings*, Filadelfia 2004, pp. 63-64; *Ligorio Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2005, vol. LXV, pp. 109-114; Cfr. inoltre Ch. L. FROMMEL, *La palazzina di Pio IV*, in «Paragone», terza serie, n. 82 (705), 2008, pp. 3-20; Ch. L. FROMMEL, *Pirro Ligorio e l'architettura della Casina di Pio IV*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2011, pp. 28-43; inoltre i saggi di D. Borghese, *La storia di Palazzo Borromeo* e F. Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio Colonna: nuove ricerche* in questo stesso volume, pp. 25-62 e pp. 85-98.

[2] Ch. L. FROMMEL, *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in R. J. TUTTLE, B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 39-59, 163-195, con bibliografia precedente.

[3] M. KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 2002, p. 46.

[4] BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia* cit., pp. 66-67.

[5] *Ibid.*, pp. 29-31; per la documentazione completa cfr. D. Borghese, *La storia di Palazzo Borromeo* in questo stesso volume, pp. 25-62.

[6] COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome* cit., p. 171.

[7] F. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche dei palazzi «Della Torre» ai Santi Apostoli, di Pio IV sulla via Flaminia, e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, «Studi Romani», LIV, 3-4, 2006 (2009), pp. 278-319; F. Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio Colonna: nuove ricerche* in questo stesso volume, p. 97, nota n. 12.

[8] Ch. L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, a cura di A. Chastel, Roma 1981, vol. I, tomo 1, pp. 127-145.

[9] E. PALLOTTINO, *Architetture del Cinquecento a Roma. Una lettura dei rivestimenti originali,* in «Annali di architettura», 1998-1999, nn. 10-11, pp. 288-298.

[10] F. MILIZIA, *Opere complete risguardanti le belle arti*, Bologna 1826, vol. I, p. 424. COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist* cit., pp. 55-58, 70-71, 87-89.

[11] COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist* cit., pp. 55-57, 70-71, 87-89.

[12] I pagamenti per gli stucchi e le pitture a fresco dei soffitti delle tre stanze, sempre firmati da Pirro Ligorio, sono stati pubblicati da BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio* cit., p. 26, nota 1.

[13] Vedi Ch. L. FROMMEL, *Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento*, in *Delizie estensi*, a cura di F. Ceccarelli e M. Folin, Firenze 2009, pp. 305-339, con bibliografia precedente.

[14] Ch. L. FROMMEL, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento,* in L. MOROZZI, *Restauri al Quirinale*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, 1999, pp. 31-33.

[15] ID., *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI, C. VASOLI, *Leon Battista Alberti e gli impegni civili del* De re aedficatoria, Firenze 2007, pp. 695-725.

[16] W. L. MACDONALD, J. A. PINTO, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997.

[17] A. BRUSCHI, *Bramante*, Roma 1969, pp. 245-290; ID., *Roma, 1492-1503*, in ID., *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, pp. 53 -55; Ch. L. FROMMEL, *The architecture of the Italian Renaissance*, Londra 2007, pp. 99-100.



*La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio Colonna: nuove ricerche**

Fausto Nicolai

63. La loggia su via Flaminia.

La storia di Palazzo Borromeo sulla via Flaminia è strettamente legata alle vicende della famiglia Colonna, proprietaria dell'edificio per oltre tre secoli dalla seconda metà del Cinquecento ai primi del Novecento. La lunga appartenenza al grande casato romano ha lasciato un segno evidente nelle decorazioni pittoriche, tutt'ora esistenti, della loggia su via Flaminia e del salone attiguo, entrambe oggetto di questo studio.
Come noto, l'edificio venne realizzato a partire dal 1561 per iniziativa del Pontefice Pio IV (1559-1565) che si affida per il progetto della nuova costruzione, vincolato dalla preesistente fontana di Giulio III, al suo architetto di fiducia Pirro Ligorio[1]. Senza addentrarci nelle complicate questioni relative alla genesi architettonica dell'edificio, per le quali si rimanda al saggio di Christoph Luitpold Frommel nel presente volume, è importante qui ricordare che già nel 1562 la palazzina venne ceduta dal Pontefice al Cardinale «nepote» Carlo Borromeo (1538-1584) e da questi nel 1566 passò ai Colonna, come parte della dote per il matrimonio tra Anna Borromeo (1550-1582), sorella del prelato milanese, e Fabrizio Colonna (1557-1580), figlio di Marcantonio e Felice Orsini[2]. Da questa data (1566) il palazzo sulla via Flaminia appartenne ai Colonna fino a quando nel 1900 viene venduto a Giuseppe Balestra.
Con Marcantonio II l'edificio entrò a far parte delle proprietà colonnesi, come villa suburbana non lontana dalla residenza principale della famiglia, il palazzo a piazza Santi Apostoli.

Marcantonio II Colonna nacque a Civita Lavinia nel 1535, da Ascanio e Giovanna d'Aragona (1502-1577), illustre rappresentante della casa reale napoletana, decaduta con la conquista spagnola della città nel 1501[3]. Avviato sin da giovanissimo alla carriera militare, nonostante i duri contrasti con il padre, Marcantonio già nel 1553 si distinse tra le fila delle truppe imperiali e napoletane in guerra contro Siena al comando di uno squadrone di trecento uomini. Le doti di abile condottiero gli consentirono di restare a capo dell'esercito anche dopo la resa della città toscana avvenuta nel 1554[4]. Due anni prima, Marcantonio aveva sposato Felice Orsini, figlia di Girolamo e Francesca Sforza di Santa Fiora, e pochi mesi dopo venne diseredato dal padre, nonostante fosse in quel momento l'unico figlio maschio in linea di successione[5]. Con la salita al soglio pontificio di Papa Paolo IV Carafa nel 1555 iniziò uno dei periodi più dif-

ficili per la famiglia Colonna, in particolare per Marcantonio, in quel momento a capo dell'antico casato romano. Paolo IV confiscò le proprietà urbane e i vari feudi colonnesi sparsi per la campagna romana e assegnò il centro più importante, Paliano, al nipote Giovanni Carafa[6]. Con l'aiuto dell'esercito napoletano Marcantonio, deciso a reagire anche di fronte alla bolla di scomunica (1556), ingaggiò una vera e propria guerra contro il Pontefice per la riconquista dei territori perduti. La cosiddetta Guerra di Campagna terminò con la pace di Cave del 1557, in base alla quale Marcantonio vedeva restituiti il palazzo romano ai Santi Apostoli e i territori laziali sottratti, con l'eccezione di Paliano che rimase nelle mani dei Carafa fino al 1562, quando il nuovo Pontefice Pio IV ne confermò definitivamente la proprietà ai Colonna[7]. Nel 1559 Filippo II insignì Marcantonio dell'Ordine del Toson d'Oro e l'anno seguente lo creò Gran Contestabile del Regno di Napoli[8]. Grazie all'abile strategia diplomatica messa in campo da Giovanna d'Aragona, nel 1562 vennero decise le nozze tra Fabrizio, figlio primogenito di Marcantonio, e Anna Borromeo, giovane sorella del Cardinale Carlo e nipote del Pontefice regnante[9]. Da militare al servizio della corona spagnola Marcantonio dovette soggiornare lungamente nella penisola iberica, soprattutto tra il 1564 e il 1569. In seguito, nel 1570 Marcantonio si fece promotore dell'alleanza militare tra Venezia, la Spagna e il Papa per combattere la comune minaccia turca, ormai alle porte del Mediterraneo. Dopo una lunga e laboriosa attività diplomatica, nel settembre del 1571 vide luce la grande flotta navale che, guidata da Giovanni d'Austria, fratellastro di Filippo II e dallo stesso Marcantonio, sconfisse definitivamente i turchi a Lepanto. Il clamore della straordinaria vittoria si tradusse in un'accoglienza trionfale che il popolo romano e il Pontefice Pio V tributarono a Marcantonio il 4 dicembre 1571 lungo le vie della Città Eterna[10].

Nel 1577 Marcantonio venne nominato viceré di Sicilia, carica che mantenne fino al 1584 anno della morte, avvenuta in modo ancora non del tutto chiaro a Medinaceli in Spagna mentre era in viaggio verso Madrid[11].

Nonostante i continui impegni militari e le lunghe permanenze in Spagna Marcantonio si prese cura delle proprie residenze urbane e dei feudi sparsi per la campagna romana. Accorto mecenate il Contestabile, tra gli anni sessanta e ottanta del Cinquecento, promosse le decorazioni pittoriche nei suoi palazzi di Roma e Marino, nelle fortezze di Paliano e Avezzano[12]. Nel contesto delle imprese artistiche commissionate da Marcantonio in quegli anni si inseriscono anche i fregi a fresco di Palazzo Borromeo ancora oggi visibili nella loggia su via Flaminia e nel salotto attiguo affacciato sulla corte interna, entrambi caratterizzati dalla diffusa presenza dello stemma Colonna[13].

Di seguito si descrivono i menzionati fregi della loggia e del salone, per poi affrontarne i contenuti iconografici e alcune questioni attributive ancora aperte.

La loggia: il fregio con le «Storie di Marco Aurelio» e l'*exemplum* del perfetto principe

Il fregio della loggia è composto da un ciclo narrativo diviso in sei episodi riconducibili alla *Vita dell'imperatore Marco Aurelio* (fig. 63). Le scene sono intervallate da figure d'imperatori e filosofi, festoni di frutti e fiori, mascheroni, ovali simili a cammei antichi, coppie di arpie alate (figg. 64-66).

Nei quattro angoli del fregio è raffigurata la *Colonna* circondata dal Toson d'Oro, stemma personale di Marcantonio II, il primo della famiglia ad avere ricevuto la prestigiosa onorificenza.





64. FREGIO DELLA LOGGIA, PARTICOLARE DELLA RICCA DECORAZIONE CON OVALE CON FIGURA BARBUTA, ARPIE E FESTONI DI FRUTTA E FIORI CHE INCORNICIA IL RACCONTO NARRATO NEI RIQUADRI.

65-66. FREGIO DELLA LOGGIA, PARTICOLARI DELLA CORNICE CON FIGURA MASCHILE E MASCHERONE.



67. «MARCO AURELIO E IL FRATELLASTRO LUCIO VERO VENGONO AVVIATI AL *CURSUS HONORUM*», SECONDO EPISODIO DELLE *STORIE DI MARCO AURELIO* NEL FREGIO DELLA LOGGIA.

La sequenza narrativa percorre le tre pareti della sala a partire dalla zona al di sopra dell'entrata dove sono disposte le due scene iniziali. Nel primo riquadro sono raffigurati due soldati romani, uno a cavallo con un cimiero sulla testa e una lorica figurata e l'altro in piedi di spalle, accanto a una donna seduta con bambino in grembo e un vecchio dalla lunga barba bianca. In questa scena è possibile riconoscere «L'imperatore Adriano che si prende cura di Marco Aurelio», dove il soldato a cavallo impersona l'ormai anziano Adriano che decide di accogliere presso di sé Marco Aurelio ancora bambino, dopo che questi aveva perso il padre ed era stato momentaneamente assistito dal nonno paterno. Nella scena seguente due donne accompagnano rispettivamente due bambini verso una figura maschile nuda, barbuta e possente, che tiene per la briglia due cavalli, uno bianco e uno nero, in atto di porgerli ai pargoli (fig. 67). Questa immagine rappresenta l'avvio al *cursus honorum* e alla carriera militare di Marco Aurelio e del fratellastro Lucio Vero, entrambi adottati dall'imperatore Antonino per volontà di Adriano e destinati a succedergli. Il ciclo continua sulla parete lunga della sala con una scena nella quale è rappresentato un giovane su un destriero nero imbizzarrito, con una figura femminile sdraiata che regge una maschera da un lato e dall'altro una figura maschile barbuta con una corona sulla testa che sta per emergere da un cratere fumante. Sullo sfondo un edificio riconoscibile come la Palazzina di Pio IV ancora incompiuta con un ampio giardino all'antica e diverse figure che danzano e flirtano tra fontane e statue classiche (fig. 68). La scena può essere letta come la rappresentazione del «Cattivo governo dell'imperatore Lucio Vero», il quale secondo le fonti, durante la reggenza dell'impero in tandem con Marco Aurelio, da fervente epicureo

si lasciò andare al vizio e alla lussuria, con inevitabili ripercussioni sulla sua condotta politica e amministrativa. Secondo questa lettura, i personaggi e gli ambienti presenti nella composizione assumerebbero una valenza negativa: la donna che con una maschera si copre il viso potrebbe simboleggiare la «Frode», sulla base di un'iconografia riproposta con qualche variante anche da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (1593), la figura ctonia forse Plutone re degli Inferi, e, infine nello sfondo, un ipotetico «giardino delle delizie»[14].



68. «IL CATTIVO GOVERNO DELL'IMPERATORE LUCIO VERO», TERZO EPISODIO DELLE *STORIE DI MARCO AURELIO* NEL FREGIO DELLA LOGGIA.

Per contrasto, l'immagine seguente riporta l'altro cavaliere perfettamente in sella al destriero bianco, fermo e stabile all'interno di un paesaggio roccioso solcato da un limpido ruscello e disseminato da diverse figure di uomini dalle lunghe barbe che reggono libri o strumenti scientifici, quali compassi e globi terrestri (fig. 69). Questa scena illustra «Marco Aurelio, re filosofo», così come tramandato dalle fonti, secondo le quali l'imperatore fu educato da illustri maestri nelle varie discipline del sapere per approdare infine allo stoicismo come ideale di vita e di comportamento, appunto, opposto alla tendenza epicurea. Grazie al suo integerrimo distacco dalle futilità mondane, Marco Aurelio



69. «MARCO AURELIO, RE FILOSOFO», QUARTO EPISODIO DELLE *STORIE DI MARCO AURELIO* NEL FREGIO DELLA LOGGIA.

seppe offrire una condotta di governo e di vita esemplare, riuscendo persino a sopportare e ammettere le poco virtuose qualità del fratellastro Lucio Vero.

Lungo l'altro lato breve si trovano le due ultime scene che chiudono la narrazione del fregio. Nella prima, ritroviamo il cavaliere dal destriero nero esamine che viene sorretto da quattro figure femminili mentre di fronte a lui una donna vestita di bianco emersa per tre quarti dalla terra e circondata da fiamme tende un arco caricato con tre frecce (fig. 70). Sullo sfondo lo stesso giovane accompagnato da due donne e un putto alato si avvia verso l'orizzonte dove un uomo e una donna avvolti in tuniche dorate lo attendono in piedi. La scena può essere letta come la «Gloria dell'imperatore Lucio Vero», tributatagli dopo la morte dal fratello Marco Aurelio in segno di stima e gratitudine per il fondamentale contributo dato nelle varie campagne militari. L'affresco illustra Lucio Vero che ormai privo di vita viene circondato e incoronato dalle quattro Virtù Cardinali, «Prudenza» (donna con la fiaccola accesa), «Temperanza» (donna appoggiata ad un vaso che tiene le briglie del cavallo), «Giustizia» (donna con la spada), «Fortezza». Di contro, l'«Ira», impersonata dalla donna che tende l'arco con tre frecce (fig. 71), sembra compiere un ultimo tentativo di portare a sé Lucio Vero ma invano poiché il defunto imperatore è ormai protetto dalle salvifiche «Virtù»[15]. Così, liberato dai vizi e riconosciuto nei suoi meriti di eroe della patria, Lucio Vero è raffigurato mentre s'incammina nei Campi Elisi per incontrare infine i propri avi. Nell'ultimo riquadro, di difficile lettura per via delle cattive condizioni conservative, sono illustrate due scene apparentemente collegate fra loro. In primo

70. «GLORIA DELL'IMPERATORE LUCIO VERO», QUINTO EPISODIO DELLE *STORIE DI MARCO AURELIO* NEL FREGIO DELLA LOGGIA.



piano nella porzione di destra due donne e un uomo dalle lunghe tuniche e copricapi dorati pregano attorno a un tavolo o mensola di altare marmorea sul quale arde un fuoco. Sul margine sinistro in alto, s'intravede all'interno di una specie di nuvola una figura maschile seminuda avvolta in una tunica che tiene tra le mani una *tabula* scritta e al suo cospetto quelli che sembrano due adolescenti seduti intenti a scrivere. Questa immagine, a chiusura del ciclo, potrebbe essere interpretata come la «Consecratio di Marco Aurelio», ovvero la serie di riti religiosi a compimento del processo di deificazione. In particolare, qui l'immagine evoca i «flamini» che Commodo volle in onore del defunto padre Marco Aurelio e che consistevano nell'accensione di un fuoco venerato e protetto da specifici sacerdoti. La figura che appare all'interno della nuvola, infine, potrebbe essere il *genio* o anima dello stesso Marco Aurelio nell'atto di trasmettere alle generazioni future le proprie *Meditationes* filosofiche, in una sorta di rappresentazione dell'eredità spirituale dell'imperatore.



71. HEINRICH ALDEGREVER, «L'IRA», INCISIONE, 1552. DA U. MIELKE (A CURA DI), *HEINRICH ALDEGREVER*, IN *THE NEW HOLLSTEIN GERMAN ENGRAVINGS, ETCHINGS AND WOODCUTS, 1400-1700*, ROTTERDAM 1998, P. 114.

ICONOGRAFIA E COMMITTENZA

Le fonti per la biografia di Marco Aurelio, sebbene di epoche diverse, concordano nel ricordare gli episodi descritti nel ciclo Colonna e in generale nell'esaltare il personaggio come perfetto esempio di «re filosofo»[16]. Agli inizi del Cinquecento la figura di Marco Aurelio fu riscoperta e riconosciuta come paradigma ideale dell'ottimo principe, in particolare grazie alla pubblicazione del *Libro aureo de Marco Aurelio* da parte dello spagnolo Antonio de Guevara (1528, Siviglia) e alle nuove edizioni dell'*Historia Augusta* (1475, Milano e 1516, Venezia)[17]. De Guevara fu letterato e storiografo alla corte di Carlo V e proprio a quest'ultimo aveva dedicato la sua opera, con il preciso intento di fare della figura idealizzata di Marco Aurelio l'*exemplum* da seguire. All'edizione spagnola del *Libro Aureo* del 1528 seguirono molte altre anche in italiano, stampate sia a Roma (1531) che a Venezia (1532), a testimonianza di un successo di portata europea. Anche le nuove edizioni dell'*Historia Augusta* riscossero un notevole successo e contribuirono alla caratterizzazione di Marco Aurelio come modello del perfetto principe. Infine, le sue *Meditationes* ne hanno perpetuato la memoria come filosofo ed esponente dell'idea-

le stoico sin dall'antichità e più tardi con accresciuto interesse tra XVI e XVII secolo[18]. Questo processo di riscoperta e idealizzazione trovò poi definitiva attuazione con la posa della statua equestre di Marco Aurelio al centro della piazza del Campidoglio secondo il progetto michelangiolesco del 1538[19]. In questo contesto di generale recupero culturale e politico della figura di Marco Aurelio si deve quindi collocare la scelta del soggetto per il nostro fregio. La presenza della *colonna* ai quattro angoli della decorazione lasciava intuire la committenza da parte di Marcantonio, ipotesi ora confermata anche da una serie di documenti rinvenuti tra le carte della famiglia romana. In particolare, due mandati di pagamento, risalenti al giugno del 1569 illuminano circa l'esatta datazione e gli artisti coinvolti: «Magnifici Montauti di Roma ve piaceria pagare a conto di M. Ant. Mio figlio a mro Francesco fiorentino et Durante del Borgo pittori sc.20 di moneta a conto di 57 che se promettono loro per fornire il solaro et fare li freggi a la loggia della vignia, di Casa in Roma, 17 magio 1569. Giovanna d'Aragona... Magnifici Montauti di Roma vi piaceria pagare a conto di M. Ant.o mio figlio a mro Francesco fiorentino et Durante dal Borcho S.to Sepolgro sc.37 per resto della pictura hanno fatto alla vignia fuori Porta del Popolo, di Casa Roma 23 giugnio 1569. Giovanna d'Aragona [f. 29*r*]»[20]. Come si vede i pagamenti sono firmati da Giovanna d'Aragona, la quale in assenza del figlio Marcantonio, impegnato in una missione a Madrid della durata di otto mesi, sin dal marzo del 1569 provvedeva all'amministrazione dei beni di famiglia[21]. La conferma della committenza Colonna permette di ricondurre in quest'ambito anche la scelta del soggetto e degli artisti per la realizzazione del fregio. La prossimità di Marcantonio Colonna con la corte spagnola e con lo stesso Carlo V a patire dagli anni cinquanta del XVI secolo induce a ritenere che il nobile e condottiero romano potesse conoscere bene l'opera di Antonio de Guevara, peraltro, come detto, in quegli anni molto popolare in tutta Europa. Forse, Marcantonio commissionò il ciclo della loggia con l'intento di immedesimarsi nell'imperatore romano, fino a riconoscersi nella *Vita Marci Antonini* così come descritta nell'*Historia Augusta* e ripresa dal Guevara. Il 30 marzo del 1569 Pio V eresse il feudo Colonna di Paliano a principato, assegnando di fatto a Marcantonio il titolo di reggente[22]. Molto probabilmente, Marcantonio volle celebrare questa importante nomina con un ciclo decorativo che echeggiasse la vicenda di Marco Aurelio come esempio del perfetto principe, al quale ispirarsi nell'azione di governo.

Una volta chiarite l'iconografia e la scelta del soggetto rimane da affrontare la questione attributiva per la quale diventa fondamentale il riferimento ai documenti sopraccitati, dove compaiono i nomi di «Francesco Fiorentino e Durante dal Borgo» come autori del fregio. I due pittori possono essere rispettivamente identificati in Francesco Giolli (o Gioli) e Durante Alberti (1538-1613), il primo noto solo attraverso carte d'archivio, mentre del secondo conosciamo un'ampia, seppur più tarda, produzione[23]. Originario di Borgo San Sepolcro, Durante Alberti dovette giungere a Roma probabilmente già nel 1563 per partecipare alla decorazione della Casina di Pio IV in Vaticano, almeno stando alla testimonianza del Vasari, per la quale a oggi, tuttavia, mancano riscontri certi[24]. La sua presenza nell'Urbe è documentata nel 1568 mentre due anni dopo (1571) figura tra gli artisti attivi nella decorazione della Villa d'Este a Tivoli[25]. Le numerose pale d'altare eseguite per chiese di Roma, dell'Umbria e della Toscana meridionale, testimoniano la feconda attività dell'Alberti e i suoi legami stilistici con l'ambiente artistico romano, in particolare con l'opera di Federico Zuccari e Girolamo Muziano[26].

La possibilità di un confronto stilistico tra i vari elementi del fregio Colonna e le opere note dell'Alberti, tuttavia, risulta compromessa sia per la mancanza di suoi lavori prossimi cronologicamente al 1569, sia per lo stato di conservazione in cui versa una parte delle pitture nella loggia della Palazzina Borromeo.

Dalle fotografie d'inizio Novecento scattate prima dell'imponente lavoro di restauro del palazzo promosso dall'allora proprietario Ugo Jandolo, la superficie pittorica del fregio risulta in alcuni punti quasi completamente scomparsa e, in generale, abbastanza deteriorata[27]. Le parti più integre, ancora oggi riconoscibili si trovano sulla parete lunga della loggia e nonostante le diffuse ridipinture, consentono di apprezzare le indubbie capacità degli autori sia nel disegno compatto, dinamico e plastico delle figure, in particolare quelle della cornice, sia nella composizione delle scene narrative, vivaci, piacevoli e dalle sgargianti tonalità cromatiche. L'unico termine di confronto possibile con un'opera certa dell'Alberti, seppur più tardo, resta quello con la pala della «Trinità e Santi» nella chiesa di San Tommaso di Canterbury a Roma, eseguita dall'artista biturgense intorno al 1581[28]. I lineamenti del «San Tommaso», posto in basso sul margine sinistro del dipinto, ricordano alcuni mascheroni nella cornice del fregio mentre i volti degli «Angeli» a fianco di Cristo e quello del Padre Eterno richiamano, rispettivamente, i profili delle «Arpie» e di alcune figure disposte ai lati dei riquadri del ciclo Colonna (figg. 64-65).

Gli autori del fregio, infine, hanno fatto ricorso a incisioni di Marcantonio Raimondi per modellare alcuni delle figure disposte ai lati delle scene narrative e all'interno degli ovali nella cornice. In particolare, dal «San Bartolomeo» della serie degli «Apostoli» edita nel 1540, derivano le due figure gemelle intorno al terzo riquadro del fregio, mentre il giovane di spalle intento ad allacciarsi l'armatura raffigurato nel primo ovale sulla parete maggiore è tratto da un'incisione del Raimondi d'analogo soggetto (fig. 72)[29].



72. MARCANTONIO RAIMONDI, «SAN BARTOLOMEO», INCISIONE, 1540. DA K. OBERHUBER (A CURA DI), *THE WORKS OF MARCANTONIO RAIMONDI AND OF HIS SCHOOL*, IN «THE ILLUSTRATED BARTSCH», VOL. 26, 1996, P. 98.







Nella pagina a fianco
73. SCORCIO D'INSIEME DEL SALONE DEGLI ARAZZI.

74. PARTICOLARE CON PAESAGGIO NEL FREGIO DEL SALONE DEGLI ARAZZI.

75. SALONE DEGLI ARAZZI, STEMMA DEI COLONNA INQUADRATO DA DUE FIGURE MASCHILI E ORNATO DAL TOSON D'ORO.

IL SALONE

Nel grande salone attiguo alla loggia un secondo fregio a fresco con paesaggi e festoni di frutta e fiori decora le quattro pareti (fig. 73). Le immagini non sembrano riprodurre luoghi precisi ma evocare in modo generico brani naturalistici con montagne, fiumi, cascate e una ricca vegetazione (fig. 74). Questi paesaggi ricordano le vedute dipinte nella sala della Fontana della Villa d'Este a Tivoli, dove sono presenti lo stesso tipo di albero al centro della composizione e una simile tecnica compendiaria nella resa degli sfondi[30]. Coppie di telamoni dorati inseriti tra due erme a monocromo incorniciano i riquadri e coppie di puttini alati animano la cornice al di sopra dei paesaggi. Al centro della parete d'ingresso, opposta alla grande finestra, due putti circondano lo stemma partito Colonna-Orsini, riferibile a Marcantonio e alla consorte Felice Orsini.

Il fregio si conclude nei lati lunghi verso la parete aperta con due riquadri contenenti ciascuno due figure maschili che reggono lo stemma Colonna ornato con il Toson d'Oro (fig. 75). Quest'ultime figure rappresentano le parti meglio conservate e qualitativamente più alte dell'intera decorazione del palazzo: il disegno sciolto e la densa resa plastica dei volumi, rimandano a un abile pittore evidentemente aggiornato alle coeve espressioni della maniera michelangiolesca, nelle contemporanee declinazioni di Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi.

FONTI E DOCUMENTI

Le decorazioni della loggia e del salone fin qui descritte venivano appena menzionate nell'ormai lontano saggio di Sante Bargellini (1923) con un'indicativa attribuzione allo «Zuccari», presumibilmente Taddeo, ripetuta, senza convinzione, dagli studi successivi[31]. Se da un lato, come abbiamo già visto, grazie a più recenti scoperte documentarie è stato possibile assegnare alla coppia Francesco Giolli e Durante Alberti le pitture della loggia, dall'altro resta ancora incer-

ta la paternità degli affreschi del salone, anch'essi di committenza Colonna. La ricerca condotta tra le carte contabili della famiglia romana per il periodo 1568-1571 ha rivelato anche altri nomi di pittori attivi nel palazzo. I primi artisti citati nelle carte d'archivio sono quelli dei non altrimenti noti «Francesco Mantovano» e «Gio[vanni] Giacomo (o Giacomi)», attivi al servizio del Contestabile tra l'ottobre del 1568 e il febbraio del 1569 nella «nostra vignia fuori Porta del Popolo» per eseguire imprecisate «pitture» o «lavori di pittura» ricevendo compensi mensili che vanno da quattro a nove scudi[32]. A questi due ignoti artisti segue, nel 1569, la coppia formata dall'ancora giovane Durante Alberti agli inizi della propria carriera romana e dallo «Francesco fiorentino» alias Giolli, suo «compagno» di bottega[33]. Al 1571 (aprile-agosto) risalgono gli ingenti compensi, 200 scudi in tutto, allo sconosciuto «Marcantonio Sguizzone pittore per lavori di pitture che fa nella vignia fuori Porta del Populo»[34]. Infine, un altro ignoto pittore «Oliviero de Amatis da Subiaco» riceve 28 scudi complessivi, divisi in tre versamenti tra febbraio e maggio 1572, «per lavori di pittura che fa alla vignia del Popolo»[35]. Sull'identità di «Francesco Mantuano (Mantovano)» non sono emersi riscontri utili per una possibile identificazione, mentre tra gli artisti al lavoro nel cantiere di Villa d'Este nel 1570 figura un tale «Giovanni Giacomo detto Tivolino», forse un intagliatore, probabilmente lo stesso citato nella contabilità Colonna[36]. Anche il non altrimenti noto Marcantonio Sguizzone attivo nella Palazzina di Pio IV durante la prima metà del 1571 e destinatario di cospicui compensi potrebbe essere lo stesso pittore ricordato in alcuni documenti Colonna del 1562 col nome di «Marcantonio da Cave», autore della perduta decorazione del Palazzo Colonna di Marino[37]. Una conferma a tale ipotesi viene fornita da Giulio Mancini il quale, nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, ricorda un certo pittore soprannominato «Schizzone» «nato in Cavi luogo vicino Roma, che dipense molte facciate di chiaro scuro, che in esso non vi è altro che la prestezza e il bon mercato col quale son state fatte et il modo come le faceva l'artefice, che era sempre in collera e con la storta al fianco»[38].

* Questo saggio, pur traendo spunto da un mio precedente contributo apparso nel volume dedicato alla Palazzina di Pio IV edito nel 2008, propone ora una nuova e diversa lettura della decorazione pittorica, con la sostanziale aggiunta dell'identificazione dell'iconografia del fregio della loggia. F. NICOLAI, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantionio II Colonna*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, a cura di D. Borghese, Torino 2008, pp. 97-106.

Desidero ringraziare Daria Borghese per il cortese invito a partecipare a questo volume e Sua Eccellenza l'Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, Pietro Sebastiani, per averne voluto la pubblicazione. Sono ancora grato a Sua Eccellenza Antonio Zanardi Landi, nel 2008 Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, per la disponibilità e l'accoglienza negli ambienti dell'Ambasciata, il Palazzo Borromeo-Colonna sulla via Flaminia. Vorrei inoltre unire ai ringraziamenti Patrizia Tosini per le proficue discussioni intorno alla committenza Colonna durante i pontificati di Pio IV e Pio V.

[1] G. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma 1911. Secondo la ricostruzione proposta da Balestra sulla scorta dei documenti rinvenuti, la fabbrica della vigna si protrasse dal 1561 al 1564, con l'intervento di varie maestranze, muratori, scalpellini e falegnami. Le carte d'archivio citano anche l'intervento di un pittore Pietro Fiorini pagato per «arme e imprese nelle stanze nove della vigna», da identificare negli stemmi Borromeo, ancora visibili. L'attribuzione del progetto al Ligorio è basata su due misure relative ai lavori del muratore e degli scalpellini attivi nella fabbrica, risalenti al 1561, sottoscritte e approvate, ma non direttamente stilate dall'architetto. Anche il più tardo compenso al pittore Pietro Fiorini deriva da un ordine espresso dallo stesso Ligorio, evidentemente coinvolto nella gestione complessiva del cantiere.

[2] BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III* cit., p. 47. Balestra colloca erroneamente al 1567 la stipula della dote per la sorella Anna comprendente la palazzina, in realtà già dal 1566 ceduta dal cardinale a Marcantonio Colonna come indicato in una memoria d'archivio. Archivio Colonna presso Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, (Roma, d'ora in poi AC), II A 3, pp.446 e ss., *Sponsali tra Fabrizio Colonna IV e Anna Borromeo*, 4 maggio 1562; AC, III BB, XXV 49 e III AA 85, p.14; inoltre un documento del 1566 conservato tra le carte dell'archivio Colonna a Subiaco ricorda che il Borromeo, per saldare un debito di 13.000 scudi, dispose a favore di Marcantonio II (1535-1584) la completa cessione della «vigna fuori Porta del Popolo» nonché la riconsegna del palazzo presso la basilica dei Santi Apostoli, in precedenza affittato dal nobile romano al cardinale come dimora cittadina. *Concordia tra Marcantonio il Grande e il cardinale Carlo Borromeo*, 3 marzo 1566: «Il cardinale Borromeo doveva dar à M Ant Colonna per resto della dote scudi 10 mila e per l'artigliaria ripresa scudi 3 mila. Il cardinale dona à Marcantonio la sua vigna che è nella via del Popolo e relassa il palazzo grande di S.to Apostolo con tutto quello che ci ha speso in fabbrica...». Cfr. S. RAIMONDO, *La rete creditizia dei Colonna di Paliano tra XVI e XVII secolo*, in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M. A. Visceglia, Roma 2001, pp. 225-253, in particolare p. 251 n. 37.

[3] Per la vita e le imprese di Marcantonio II Colonna si veda: F. PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, 1982, pp. 371-383; N. BAZZANO, *Marco Antonio Colonna*, Salerno 2003. Per un profilo di Giovanna d'Aragona si rimanda a: D. CHIOMENTI VASSALLI, *Giovanna*

d'Aragona, tra baroni, principi e sovrani del Rinascimento, Milano 1987. Su Marcantonio Colonna come committente e collezionista si veda: F. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche dei palazzi «Della Torre» ai Santi Apostoli, di Pio IV sulla via Flaminia, e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, in «Studi Romani», LIV, 3-4, 2006 (2009), pp. 278-319; ID., *Pittura di storia e nascita di un mito: il Trionfo di Marcantonio nella fortezza di Paliano*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, a cura di P. Tosini, Roma 2009, pp. 267-292; A. VANNUGLI, *La subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna*, in «Archivio español de arte», 85, 2012, pp. 303-328; ID., *Doni dall'Italia per il segretario Mateo Vásquez de Leca: Marcantonio Colonna e Ferdinando de' Medici fanno a gara*, in «Studi di storia dell'arte», 28, 2017, pp. 193-217, T. CHECCHI, *Orsini e Colonna a confronto: il collezionismo antiquario tra i secoli* XVI *e* XVII, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata e A. Amedola, Milano 2017, pp. 271-289.

[4] PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II* cit., pp. 371-372; BAZZANO, *Marco Antonio Colonna* cit., pp. 55-58.

[5] Il matrimonio venne celebrato il 5 marzo del 1552. PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II* cit., p. 371.

[6] *Ibid.*, pp. 372-373.

[7] *Ibid.*, p. 373.

[8] *Ibid.*; BAZZANO, *Marco Antonio Colonna* cit., p. 87.

[9] Si veda nota n. 2. Il contratto matrimoniale per le nozze di Fabrizio Colonna e Anna Borromeo, inizialmente stipulato il 4 maggio del 1562, venne modificato nel 1567: «Istromento di nuove convenzioni tra la Gloriosa Memoria di S. Carlo Cardinale Borromeo ed il Principe Don Marcantonio Colonna sopra la dote di Donna Anna Borromeo sua sorella e moglie di Don Fabrizio figlio di Detto Marcantonio. Atti di Francesco Pechinolo notaio A.C.», AC, III AA, 98, 142.

[10] PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II* cit., pp. 374-377; BAZZANO, *Marco Antonio Colonna* cit., pp. 121-144.

[11] PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II* cit., p. 382.

[12] Marcantonio strinse intensi rapporti di lavoro con il noto pittore Scipione Pulzone da Gaeta, autore della «Maddalena» eseguita per l'omonima cappella, di giuspatronato Colonna, a San Giovanni in Laterano. Cfr. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna* cit., pp. 278-319.

[13] In una missiva del novembre 1566 Carlo Borromeo dichiarava esplicitamente l'intenzione di affidare al Colonna la gestione completa dell'immobile: «de la vigna del popolo... ha da disponere... come le parerà...». Archivio Colonna (Subiaco-Roma, AC), Corrispondenza *Personaggi Illustri*, cassetta BY, lettera del cardinale Carlo Borromeo a Marcantonio II, 13 novembre 1566.

[14] Per le figure della «Frode» e della «Temperanza» si veda: G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginevra 1958, ed. 1997, pp. 310, 456. La «Prudenza» è rappresentata da una donna con una fiamma o torcia accesa in mano in un'incisione di Virgil Solis (1514-1562). Cfr. D. BEAUJEAN (a cura di), *Hollstein's German Engravings Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Rotterdam 2004, p. 105.

[15] La personificazione dell'«Ira» come una donna che tende un arco con tre frecce è riprodotta in un'incisione del tedesco Heinrich Aldegrever datata 1522.

[16] La fonte principale per la ricostruzione delle gesta di Marco Aurelio è rappresentata dall'*Historia Augusta*, una raccolta di biografie di imperatori romani da Adriano a Numeriano, di autore incerto, databile al IV d.C. e dai contenuti non sempre storicamente attendibili. In questo contesto si colloca la *Vita Marci Antonini Philosophi*, presumibilmente redatta da Giulio Capitolino, la quale, come espressamente già riportato nel titolo, associa a Marco Aurelio l'attributo qualificante di saggio e quindi di ottimo amministratore. Anche Cassio Dione autore di una *Storia di Roma* dalla fondazione al 229 d.C. traccia un profilo accurato di Marco Aurelio con spunti già presenti nella *Historia Augusta* più altri dettagli storici, in particolare per la ricostruzione della campagna militare contro i Parti intrapresa dall'imperatore tra il 161 e il 166 d.C. Infine, un'altra fondamentale fonte per la conoscenza del pensiero stoico di Marco Aurelio è rappresentata dalle sue *Meditationes*, una raccolta di pensieri filosofici che rese celebre l'imperatore sin dall'antichità e che ne favorì la riscoperta anche nel XVI secolo (si veda oltre).

[17] Sulla figura di Antonio de Guevara e il successo della sua opera sulla vita e il pensiero di Marco Aurelio si veda: M. P. MEZZATESTA, *Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 66, 1984, pp. 620-633.

[18] Le *Meditationes* è una raccolta di pensieri filosofici di stampo stoico in lingua greca composti da Marco Aurelio negli ultimi dodici anni della sua vita. La prima traduzione latina a opera di Gulielmo Alyxandro risale al 1559.

[19] Sulla sistemazione michelangiolesca della piazza del Campidoglio si veda: H. THIES, *Michelangelo: Das Kapitol*, Monaco di Baviera 1982.

[20] Archivio Segreto Vaticano (ASV), Fondo Colonna (FC), b. 62.

[21] Il 6 marzo 1569 con apposito atto notarile Marcantonio aveva nominato Giovanna amministratrice del suo patrimonio in vista del viaggio che lo avrebbe trattenuto in Spagna per i successivi otto mesi. Il documento si trova in: AC, III AA, 99, 68. «Procura fatta dal Signor Don Marcantonio Colonna in persona della Signora Donna Giovanna D'Aragona sua madre e del Signor Silverio Piccolomini generalmente a reggere e governare tutti i suoi stati e Beni con le amplissime facoltà necessarie ed opportune in forma durante la sua assegna».

[22] PETRUCCI, *Colonna, Marcantonio II* cit., p. 371.

[23] Per una panoramica sull'attività di Durante Alberti si rimanda a: A. MATTEOLI, ad vocem *Durante Alberti*, in *SAUR*, Monaco di Baviera-Lipsia 1992, pp. 67-76. Chiara Tarantola più di recente ha approfondito la biografia e la carriera del pittore con importanti aggiunte: C. TARANTOLA, *L'attività di Durante Alberti da Borgo Sansepolcro a Roma e nel Lazio*, tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia (Viterbo), a.a. 2006-2007. Le notizie su Francesco Giolli alias Fiorentino sono tutte di carattere documentario. Il pittore figura sin dal 1562 a Roma tra i membri dell'Accademia di San Luca, istituzione con la quale manterrà contatti fino al 1580 (Cfr. I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma*, Roma 2012, pp. 307, 323, 363). Ritroviamo il suo nome tra gli artisti pagati da Ippolito d'Este per la decorazione della sua Villa a Tivoli nel 1568.

[24] MATTEOLI, *Durante Alberti* cit., pp. 67-68; TARANTOLA, *L'attività di Durante Alberti da Borgo Sansepolcro a Roma e nel Lazio* cit., p. 4 e n. 8. Vasari ricorda l'intervento del pittore nel Casino di Pio IV al Belvedere ma a oggi non sono emersi dati documentari certi che ne attestino l'effettiva presenza. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Firenze 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1881), VII, p. 91.

[25] La partecipazione dei due pittori ai cicli decorativi della Villa d'Este a Tivoli è stata proposta da Coffin su base documentaria, anche se ancora oggi non è chiaro in quali ambienti i due abbiano lavorato. Coffin collocava l'intervento dell'Alberti e dei suoi collaboratori, tra i quali «Francesco fiorentino», nella stanza di Mosè e in quella di Noè. Patrizia Tosini in tempi più recenti ha attribuito i paesaggi e gli affreschi del soffitto nella sala di Noè rispettivamente a Girolamo Muziano e al giovane Federico Zuccari sulla base di una più corretta lettura dei documenti. D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton NJ 1960, p. 65, n. 74; P. TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 54, 1999, pp. 189-232, p. 210. M. HOCHMAN, *Venise et Roma 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004, p. 290; Più di recente Patrizia Tosini è tornata sulla «questione» Alberti nel cantiere di Villa d'Este ribadendo la difficoltà di riscontrare la mano dell'artista nella sala della Fontana e suggerendo di nuovo l'ipotesi della coppia Muziano-giovane Federico Zuccari. Cfr. P. TOSINI, *Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone*, in «Bollettino d'Arte», 132, 2005, pp. 43-58, in particolare 45-46.

[26] TOSINI, *Presenze e compresenze* cit., pp. 45-46.

[27] U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano e Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. 78-83.

[28] Sulla commissione del quadro da parte dei Gesuiti del Collegio Inglese si vedano i recenti: G. A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome. 1565-1610*, Toronto 2003, p. 158; C. M. RICHARDSON, *Durante Alberti the Martyr's Picture and the Venerable English College Rome*, in «Papers of the British School at Rome», 73, 2005, pp. 223-263.

[29] K. OBERHUBER (a cura di), *The works of Marcantonio Raimondi and of his School*, in «The Illustrated Bartsh», vol. 26, New York 1996, p. 98; EAD., vol. 27, p. 132. Ringrazio Patrizia Tosini per avermi suggerito la serie di Marcantonio Raimondi.

[30] Coffin e Monssen attribuivano queste vedute a Matteo Neroni, mentre Patrizia Tosini e Michel Hochmann più di recente ne hanno proposto il riferimento a Girolamo Muziano. COFFIN, *The Villa d'Este a Tivoli* cit., pp. 52-53; L. H. MONSSEN, *An enigma: Matteo da Siena, painter and cosmographer? Some considerations on his artistic identity and his fresco all'antica in Rome*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», *series altera* in 8, 7, 1989 pp. 209-313; TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli* cit., pp. 190-194. Come provato da alcune carte d'archivio, Matteo Neroni nel 1566 aveva lavorato per Marcantonio II nel Castello di Avezzano insieme ad altri artisti. Forse, lo stesso pittore potrebbe essere intervenuto anche nella Palazzina di Pio IV al ritorno da Avezzano nel periodo 1567-1568, per poi lasciare la conclusione del fregio a «Francesco Mantuano e Giovanni Giacomo (o Giacomi)», i primi pittori citati nei registri contabili Colonna, disponibili a partire dal 1568. Cfr. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna* cit., p. 301.

[31] S. BARGELLINI, in *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia* cit., p. 49. Il saggio di Bargellini tiene conto dei lavori di restauro appena ultimati e a proposito delle decorazioni pittoriche riferisce: «Fu restaurato tutto il fregio dello Zuccari [Taddeo ?] che è nella loggia; ed ugualmente fu fatto per quello del salone da pranzo».

[32] Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), Fondo Colonna (d'ora in poi FC), b. 62. In due occasioni il compenso mensile è versato a «Gio[vanni] Giacomo» mentre altre volte lo stesso personaggio è chiamato «Gio[vanni] Giacomi».

[33] ASV, FC, b. 62.

[34] ASV, FC, b. 62.

[35] ASV, FC, b. 62. Gli altri artisti ricordati nei documenti Colonna solo per nome di battesimo devono essere intervenuti tanto nel fregio del salone sul giardino quanto nella volta del salone al piano terra, un tempo ornata con grottesche e motivi vegetali, decorazione non più visibile in seguito alla trasformazione dell'aula in cappella nel corso del Novecento. Vedi: *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia* cit., p. 77.

[36] TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli* cit., p. 229.

[37] NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna* cit., p. 298.

[38] G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1620 circa, ed. a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1957, I, p. 214. L'accento posto dal Mancini sull'attività del tale Schizzone come autore di facciate dipinte non trova applicazione al caso di Palazzo Borromeo, dal momento che nessuna fonte iconografica o letteraria menziona eventuali decorazioni esterne a chiaroscuro. L'intervento di Marcantonio Sguizzone (alias Schizzone) deve essere riferito, pertanto, a imprecisati cicli eseguiti all'interno dell'edificio, forse, come già ipotizzato, nella sala al pian terreno trasformata in cappella.

Arredi e opere d'arte

Daria Borghese

Palazzo Borromeo, dal 1929 sede dell'Ambasciata d'Italia presso lo Stato della Città del Vaticano, ospita una bella collezione d'arte: dipinti, arazzi, sculture e arredi importanti.

Il torinese Cesare Maria De Vecchi, conte di Val Cismon e primo Ambasciatore italiano presso la Santa Sede dopo la firma dei Patti Lateranensi, risiedette nel palazzo dal 1929 al 1935, quando fu nominato Ministro dell'Educazione Nazionale[1]. Spettò quindi a lui seguire sia le complesse operazioni di restauro finalizzate all'adattamento dello storico edificio a sede dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede, che l'arredamento della stessa. In un primo momento gli accordi tra il precedente proprietario del palazzo, l'antiquario Ugo Jandolo, e lo Stato Italiano prevedevano la cessione dello stabile e «dei mobili in esso esistenti». Da un elenco degli arredi del 4 luglio 1929, annesso al «verbale di presa in consegna e dismissione» dell'edificio e rinvenuto presso l'archivio del Ministero degli Affari Esteri, si deduce che in quel momento Jandolo intendeva vendere allo Stato Italiano l'edificio completo di tutto l'arredo in esso contenuto[2]. Al verbale sono allegati due elenchi: il primo, l'elenco A, è formato da mobili e oggetti che «sono stati riconosciuti come necessari ed insostituibili dall'apposita commissione nominata dal Ministero degli Affari Esteri e nella quale era rappresentata la Direzione delle Belle Arti nella persona del Prof. Hermanin», il secondo, l'elenco B, si compone di mobili e oggetti che «si intendono lasciati in consegna provvisoria», ritenuti idonei all'acquisto da parte della commissione, ma non indispensabili. In entrambi gli elenchi, alla succinta descrizione del mobilio fa seguito la stima del loro valore economico. La vendita della totalità degli arredi Jandolo però non ebbe luogo, probabilmente per sopraggiunte divergenze sul valore da attribuire agli stessi e solo poche opere dell'antiquario vennero comprate dallo Stato e si trovano tutt'ora in Ambasciata[3].

Arredi Jandolo

Tra gli oggetti acquistati dallo Stato Italiano per arredare l'Ambasciata si trova uno «Stucco originale del Rossellino», identificabile con la «Madonna col Bambino», replica fedele in gesso dipinto di un bassorilievo in marmo opera di Antonio Rossellino (Settignano 1427 - Firenze 1479) conservato presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 76)[4]. Inoltre il «Gran mobile rinascimento» dell'elenco potrebbe essere il bell'armadio ligneo a quattro ante decorato con grottesche, di fattura romana del Cinquecento, attualmente nella sala del Camino (fig. 77). Le grottesche, un ampio repertorio di motivi decorativi tratti dall'antico - mascheroni, puttini, leggiadre architetture e animali mitologici -, incise e dipinte sulle ante dell'armadio, sono di squisita fattura anche se pesantemente dorate, probabilmente


AVE·MARIA·GRA
FECE·A·NOILA·DNI·F



Nella pagina a fianco
76. «MADONNA CON BAMBINO», COPIA IN GESSO DEL BASSORILIEVO IN MARMO CONSERVATO PRESSO IL MUSEO DELL'ERMITAGE DI SAN PIETROBURGO.

77. «GRAN MOBILE RINASCIMENTO», NELLA SALA DEL CAMINO.

in seguito a un intervento di restauro promosso dallo stesso Jandolo negli anni venti. Nella parte alta di una delle ante è raffigurato uno stemma nobiliare diviso in sezioni da tre bande che lo attraversano in diagonale; in una di queste sono dipinte tre spade, forse allusive all'omonima famiglia, in un'altra compaiono tre simboli poco leggibili, forse tre gigli, altro elemento araldico della famiglia Spada.

Per la corretta identificazione di un altro mobile dell'elenco Jandolo, un «Tavolo noce antico», ci si avvale del supporto di una delle illustrazioni fotografiche che corredano la pubblicazione

sul palazzo promossa da Ugo Jandolo nel 1923 nella quale è presente il tavolo che si trova ora nella sala del Camino dell'Ambasciata[5]. Infine, per quanto riguarda gli arredi esterni, il «Pozzo tondo con stemma in pietra» (fig. 78) dell'elenco si trova tuttora nel giardino del palazzo, come pure le «2 statue marmo pisane primitive con mensole», che sono lungo la parete della galleria che dall'ingresso principale del palazzo su via Flaminia conduce al giardino interno, a sinistra e a destra di un piccolo portone, poggiate sulle stesse mensole a voluta che si vedono nella fotografia del 1923[6]. Il tono conciso delle descrizioni dell'elenco non permette di identificare con certezza altri arredi.

Opere d'arte in deposito presso Palazzo Borromeo dal 1929

Per ottenere altri arredi, soprattutto arazzi e quadri, idonei alle necessità di rappresentanza dell'Ambasciata, De Vecchi si rivolse a Federico Hermanin, all'epoca Soprintendente alle Gallerie e ai Musei del Lazio e degli Abruzzi, perfettamente al corrente della nuova funzione e quindi delle nuove esigenze dell'edificio poiché presente alla presa in consegna del palazzo da parte dell'Ambasciata il 28 giugno del 1929[7]. Dalla citata lettera di Di Fausto sappiamo che il Soprintendente avanzò una serie di «offerte» che vennero poi valutate da una apposita commissione, presumibilmente nominata dal Ministero degli Esteri. De Vecchi, in una lettera del 16 agosto 1929 all'architetto Di Fausto, lo pregò di occuparsi «anche dei mobili in modo che rientrando io possa veramente usare della casa come fin qui non ho assolutamente potuto. Ne preghi a mio nome per quanto lo compete anche il prof. Hermanin, sempre tanto cortese, e coloro che debbono decidere circa le di lui offerte, in quanto debbono darmi (e mi pare che sia ora) una casa adatta al servizio che deve fare»[8].

78. Il pozzo in pietra è stato collocato nel cortile del palazzo da Ugo Jandolo nel corso dei restauri negli anni Venti del Novecento.



In quel particolare momento storico, agli inizi del secolo scorso, era pratica diffusa da parte di musei e gallerie italiani concedere opere in deposito esterno per arredare le sedi di rappresentanza e le sale dei più importanti edifici ministeriali, data anche la volontà politica di accreditare all'estero l'immagine dell'Italia unita. L'Ambasciatore De Vecchi ottenne nell'arco di pochissimo tempo in deposito dal Museo degli Uffizi di Firenze la bella serie di arazzi tutt'ora in Ambasciata, dalla Galleria

Spada e dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma un considerevole numero di quadri[9].

Tra questi si trova una «Adorazione dei pastori», opera di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (1476 circa - 1559), firmata e datata 1537 (fig. 1). Il quadro, in bella mostra su una parete della sala dei Beati, corrisponde perfettamente ai canoni estetici neorinascimentali diffusi nel primo Novecento, ha subito estesi restauri che, tuttavia, non hanno compromesso la leggibilità della pittura autografa[10]. Nella «Adorazione dei pastori» dell'Ambasciata, eseguita «gratis», come scrive il pittore firmando l'opera, l'organizzazione formale del sacro episodio è risolta con dignità monumentale, ritmo lento e un sottile compiacimento per l'impianto fortemente scenografico sottolineato dalle squillanti tonalità dei colori. L'essenzialità dell'ambiente architettonico, dove il solo elemento di rilievo è costituito dalla scala nel fondale, motivo caro al Garofalo e allusivo, probabilmente, della mediazione fra cielo e terra della nascita divina, riflette la scelta del pittore di risolvere l'episodio evangelico in chiave naturalistica.



79. «SACRA FAMIGLIA», SCUOLA TOSCANA, PRIMA METÀ DEL XVI SECOLO, SALA DEI BEATI.

Alla produzione artistica del Cinquecento della vicina Bologna rimanda un dipinto esposto nella stessa sala, una «Sacra Famiglia», tradizionalmente riferita alla scuola di Francesco Raibolini, detto Francesco Francia (1450-1517 circa) (fig. 79)[11]. Privo della minuta raffinatezza propria della maniera del Francia, il dipinto è attribuito da Emilio Negro e Nicosetta Roio a un suo collaboratore, forse su disegno di uno dei Raibolini. La stesura pittorica sintetica e la rigidità delle figure rappresentate nel dipinto sono, infatti, caratteristiche proprie dello stile di Giacomo e di Giulio, figli di Francesco[12]. Nell'ambito della bottega dei Francia l'attribuzione certa dei dipinti è complicata dal sistema di produzione «industriale» organizzato dal capostipite Francesco, di cui facevano parte integrante il fratello Domenico, i figli, i nipoti, numerosi garzoni apprendisti e collaboratori. Un «Ritratto di cardinale», dipinto su tavola, riferibile al Cinquecento toscano mostra evidenti segni di un intervento di restauro documentato nel 1935 quando, alla rigorosa e parziale ripresa filologica delle parti mancanti teorizzata nelle moderne pratiche di restauro, si privilegiava la restituzione dell'unità estetica presunta nell'originale (fig. 80)[13].





Nella pagina a fianco
80. «RITRATTO DI CARDINALE», SCUOLA TOSCANA, XVI SECOLO, NEL VESTIBOLO.

81. «MADONNA COL BAMBINO», COPIA DA ANDREA DEL SARTO, NELLA SALA DEL DIRETTORIO.

A completare l'esposizione delle opere d'arte del Rinascimento, vetrina d'eccellenza della produzione artistica italiana, Federico Hermanin concesse in deposito all'Ambasciata alcune copie d'epoca di celebri dipinti, il «San Giovannino» di Raffaello, che completa l'arredo pittorico della sala dei Beati e la «Madonna col Bambino» di Andrea del Sarto esposta nella sala successiva, la sala del Direttorio (fig. 81)[14]. A questi dipinti si è aggiunto in tempi più recenti il «Ritratto di Paolo III», copia da Tiziano (fig. 82)[15]. È ancora una copia, di ottima qualità, di un dipinto di Guido Reni (1575-1642) la «Madonna con il Bambino dormiente» a rappresentare in Ambasciata il Seicento bolognese (fig. 83)[16]. Allo stesso ambito artistico appartiene una piccola tela che raffigura il «Martirio di Santo Stefano», che ricorda, con poche varianti, l'affresco dello stesso soggetto eseguito da Lucio Massari (1569-1633) nei primi anni della seconda decade del secolo a Firenze, nella cappella delle reliquie della Certosa del Galluzzo (fig. 84)[17].







82. «RITRATTO DI PAOLO III», COPIA DA TIZIANO, NELL'INGRESSO.

83. «MADONNA CON IL BAMBINO DORMIENTE», COPIA DA GUIDO RENI, SALA DEI BEATI.

84. «MARTIRIO DI SANTO STEFANO», ATTRIBUITO A LUCIO MASSARI, INIZI DEL XVII SECOLO, NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

Opere d'arte giunte a Palazzo Borromeo dopo il 1929

Dal 1929 a oggi il numero dei dipinti e degli arredi dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede è andato aumentando per successive concessioni di opere in deposito esterno da parte di musei e gallerie italiane. Nel 1964 la Galleria Spada di Roma, su richiesta dell'Ambasciatore Giulio del Balzo di Presenzano, concesse in deposito uno splendido stipo-monetiere e un dipinto dalle grandi dimensioni, un «Giove fanciullo e la capra Amaltea» allora attribuito a Francesco de Rosa, detto Pacecco (Napoli 1606-1656), entrambe le opere sono, attualmente, collocate nella Loggia (fig. 85). Il dipinto, ricondotto da Roberto Cannatà e Maria Lucrezia Vicini all'ambito di Carlo Cignani (Bologna 1628 - Forlì 1719), raffigura un momento della primissima infanzia di Giove, figlio di Crono, ultimo dei Titani, e di Rea. Ricordato in un inventario del cardinale Fabrizio Spada (1643-1717) come «un quadro in tela grande con cornice d'oro falso verniciato rappresentante Baccanali, scuola del Cignani», il dipinto era esposto in una stanza vicino alla camera da letto del cardinale, al piano nobile di Palazzo Spada[18].

85. «Giove fanciullo e la capra Amaltea», collaboratore di Carlo Cignani, inizi del XVIII secolo, nella Loggia.





86. LASTRINA VITREA DELLO STIPO-MONETIERE RAFFIGURANTE «IL RATTO DI EUROPA».

87. STIPO-MONETIERE DI AMBITO TOSCANO DEL SEICENTO, NELLA LOGGIA.





88. «CRISTO IN GLORIA E LA VERGINE», SCUOLA DELLO SCARSELLINO, INIZI DEL XVII SECOLO, NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

89. «RITROVAMENTO DI MOSÈ», XVIII SECOLO, NELLA SALA DEL RINASCIMENTO.

Lo stipo in ebano, con decorazioni in bronzo e tartaruga, è impreziosito dalle lastrine vitree dorate e graffite, particolare forma di decorazione del vetro, denominata *verre églomisé* (figg. 86-87)[19]. Il mobile, riferito al momento della consegna da parte della Galleria Spada ad ambito veneto del Cinquecento, potrebbe invece essere opera del secolo successivo, forse di maestranze fiamminghe attive in Italia. In particolare la raffinata corte granducale di Firenze nel Sei e Settecento costituiva un punto di richiamo per un gran numero di artefici specializzati nelle arti cosiddette minori e tra questi i tedeschi e i fiamminghi erano i più numerosi. I vetri dello stipo, alcuni dei quali sono siglati dalle iniziali «GF», illustrano episodi della mitologia classica derivati da una serie d'incisioni delle *Metamorfosi* di Ovidio del fiorentino Antonio Tempesta. Ad ambito ferrarese rimanda un dipinto dalle piccole dimensioni, che raffigura «Cristo in gloria e la Vergine» in deposito dalla pinacoteca milanese di Brera dal 1964 con una generica attribuzione alla scuola lombarda del XVII secolo, esposto nel salone degli Arazzi (fig. 88). Il dipinto può essere riferito alla scuola di Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino (1550 circa - 1620), ultimo protagonista della più importante stagione artistica ferrarese, pittore aperto sia agli influssi della pittura veneta che alle nuove proposte bolognesi. Il soggetto riprende quasi letteralmente la parte alta di un dipinto, «La Madonna del Popolo» di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612 circa), eseguito tra il 1575 e il 1579 per conto della Fraternità dei Laici di Arezzo per la loro cappella in Santa Maria della Pieve[20].

Anche il quadro raffigurante il «Ritrovamento di Mosè», riferito ad ambito bolognese del XVIII secolo è stato concesso in deposito presso l'Ambasciata nel 1964 (fig. 89)[21]. Per la classicità con cui il tema è trattato e per la monumentalità della composizione, il dipinto ricorda



90. «FIGURA CON NATURA MORTA», SCUOLA TOSCANA, XVII SECOLO, NELLA SALA DEL RINASCIMENTO.

la pittura di Donato Creti anche se alcuni dettagli come l'ermellino indossato dalla figlia del Faraone e la delicata resa del cagnolino in primo piano, rimandano alla pittura francese del Settecento. Poiché l'edificio rappresentato sullo sfondo del paesaggio ricorda il Casino di Villa Borghese, si potrebbe supporre che il dipinto sia opera di un artista francese, vissuto a Roma nel XVIII secolo[22].

Un dipinto di notevoli dimensioni che rappresenta una «Figura con natura morta», opera di scuola toscana del Seicento, in deposito presso l'Ambasciata dal 1980, completa il corredo pittorico della sala del Rinascimento (fig. 90)[23]. Con una raffinatezza descrittiva che ricorda le contemporanee tele di Bartolomeo Bimbi sono raffigurati su un piano, in parte coperto da un tappeto orientale, vasi all'antica, brocche, alzate e vassoi raggruppati in uno studiato disordine. La donna, che nell'atto di lucidare un vassoio intarsiato si avvicina a questo come incantata dalla propria immagine riflessa nel prezioso metallo, potrebbe alludere alla *vanitas* umana.

Le ultime opere, in ordine di tempo, in deposito esterno presso l'Ambasciata sono due statue romane di età imperiale, concesse dal Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano nel 2003 su richiesta dell'Ambasciatore Raniero Avogadro per gli uffici della Cancelleria, appena inaugurata. Una delle due, acefala, raffigura la dea Fortuna su un globo, l'altra, anch'essa acefala, un Genio della Primavera (figg. 91-92).



91-92. «FORTUNA SEDUTA SU GLOBO»
E «GENIO DELLA PRIMAVERA», II-III SECOLO D.C.,
NELLA CANCELLERIA DELL'AMBASCIATA D'ITALIA
PRESSO LA SANTA SEDE.

Opere d'arte di proprietà del Ministero degli Esteri

La collezione di opere d'arte dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede si compone anche di dipinti di proprietà del Ministero degli Affari Esteri. Tra questi, esposta nella Loggia, si trova una tela dalle grandi dimensioni, di soggetto storico, «Alessandro Magno riceve la vedova di Dario», attribuito a Francesco Romanelli (Viterbo, 1610 circa - 1662), brillante allievo di Pietro da Cortona (fig. 93)[24]. L'attribuzione tradizionale, pur giustificata dai molti richiami al Berrettini, non è del tutto convincente, il dipinto potrebbe collocarsi nell'ambito del «rococò arcadico» di Francesco Trevisani (Capodistria 1656 - Roma 1746), un pittore residente nell'Urbe nella prima metà del Settecento[25].

Pochi anni orsono il Ministero ha acquistato sul mercato antiquario romano per destinarli all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede due bei dipinti di scuola napoletana del Settecento, la «Gloria di San Gennaro» e la «Gloria di San Carlo Borromeo», quest'ultimo soggetto particolarmente indicato per la sede diplomatica (figg. 94-95)[26].



93. «ALESSANDRO MAGNO RICEVE LA VEDOVA DI DARIO», SCUOLA ROMANA, PRIMA METÀ DEL XVIII SECOLO, NELLA LOGGIA.





94. «Gloria di San Gennaro», scuola napoletana, XVIII secolo, nella Sala del Direttorio.

95. «Gloria di San Carlo Borromeo», scuola napoletana, XVIII secolo, nella Sala del Direttorio.

96. «RITRATTO DI ALESSANDRO VIII», FINE DEL XVII SECOLO, NEL PASSAGGIO TRIANGOLARE TRA LA SALA DEI BEATI E LA SALA DEL DIRETTORIO.

97. «RITRATTO DI GENTILDONNA», XIX SECOLO, NEL PASSAGGIO TRIANGOLARE TRA LA SALA DEI BEATI E LA SALA DEL RINASCIMENTO.





Due medaglioni, ovali in marmo costituiscono i soli arredi posti nei passaggi triangolari a sinistra e a destra della sala dei Beati, l'ambiente che si trova al di sopra della fontana in facciata. Su uno dei medaglioni è scolpito il «Ritratto di Alessandro VIII» (1689-1691) di profilo, particolare forma di ritratto che trova ispirazione nei ritratti dei Cesari sulle monete romane; sull'altro il profilo di una donna dalla complessa acconciatura, forse il ritratto di una gentildonna all'antica, espressione di un gusto già propriamente neoclassico (figg. 96-97)[27].

Un dipinto raffigurante «San Francesco in estasi», della scuola di Lodovico Cardi, detto il Cigoli (San Miniato 1559 - Roma 1613), si trova nella biblioteca (fig. 98)[28]. La composizione deriva, con poche varianti iconografiche, dal «San Francesco stigmatizzato» del Cigoli conservato a Firenze, presso la Galleria degli Uffizi, firmato e datato 1596.

Il dipinto raffigurante «San Carlo in preghiera», attribuito a Daniele Crespi (Milano, 1597 circa - 1630) è stato collocato sull'altare della cappella in occasione della consacrazione della stessa al Santo lombardo avvenuta il 2 ottobre del 1964 a opera del Pontefice Paolo VI (1963-1978) (fig. 99). La raffigurazione di san Carlo, ascetico e con il volto emaciato, è di forte impatto emotivo, come succede nella rievocazione iconografica di Carlo Borromeo promossa dal cugino Federico (1564-1631), che dopo un breve interregno gli succede sulla cattedra vescovile ambrosiana[29].





98. «SAN FRANCESCO IN ESTASI», DELLA SCUOLA DI LODOVICO CARDI, DETTO IL CIGOLI, NELLA BIBLIOTECA.

99. «SAN CARLO BORROMEO», ATTRIBUITO A DANIELE CRESPI, 1620 CIRCA. IL DIPINTO È STATO COLLOCATO SULL'ALTARE DELLA CAPPELLA.

Infine, come nelle raccolte rinascimentali di statue, i marmi e i numerosi calchi in gesso che si trovano disposti con apparente casualità sotto il portico del cortile esagonale, ricreano l'atmosfera del palazzo al tempo del suo primo committente, Pio IV de' Medici (1559-1665)[30].

I RITRATTI DI PERSONAGGI DI CASA SAVOIA

All'interno della collezione di dipinti ospitata dall'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede fin dal 1929 una posizione di rilievo spetta ai tredici ritratti di diversi personaggi della famiglia Savoia, all'epoca regnante. I ritratti provvisti di cornici dorate, con eleganti cartigli ovali sui quali è riportato il nome del personaggio raffigurato, recano sul retro un cartellino con la scritta: «Dono allo Stato della Cassa di Risparmio di Torino per il palazzo di Sua Maestà il Re d'Italia presso la Santa Sede - 18 Giugno 1929». Merito del dono va reso al primo ambasciatore che ha risieduto nella nuova sede diplomatica, Cesare Maria De Vecchi, che al momento della nomina era, infatti, presidente dell'istituto di credito[31].

Origine dei quadri

I ritratti in Ambasciata sono, nella maggior parte dei casi, repliche da parata, copie fatte eseguire in gran numero, quasi contestualmente al dipinto originale che serve da modello, per venire poi collocate in tutte le residenze sabaude torinesi, nelle ville e negli edifici pubblici del regno. Inoltre, i ritratti di personaggi della famiglia reale venivano mandati in dono alle varie corti d'Italia e d'Europa. Quelli dell'Ambasciata rappresentano alcuni dei principali sovrani della dinastia Savoia e un paio di esponenti della linea cadetta dei Carignano, che divenne la linea principale con Carlo Alberto ed era la casa regnante nel 1929. I ritratti mettono in risalto un'immagine dei Savoia come famiglia di antico lignaggio, con una continuità dinastica assente nella maggior parte delle famiglie regnanti in Europa. L'insistenza dei ritratti sulla grande tradizione militare dei Savoia è probabilmente destinata a ricordare silenziosamente agli ospiti dell'Ambasciata, tra cui vi furono sicuramente molti alti prelati ed esponenti della nobilità romana, che le fortune della Casa hanno origine nella spada e non nella chiesa.

Uno dei ritratti in Ambasciata, il «Ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano, detto il Muto» (1628-1709), era stato esposto alla «Mostra storica sabauda e della vittoria», tenutasi a Torino, nel 1928, al Castello del Valentino, in occasione del IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto (1528) e del X anniversario della vittoria (1918) (fig. 100). La mostra, un evento di grande rilievo nazionale, fu la prima consacrazione pubblica dell'alleanza, ormai sancita, tra la monarchia e il fascismo. Nella scheda del catalogo della mostra il ritratto del Muto, forse il più interessante tra i ritratti dell'Ambasciata, illustrato da una fotografia in bianco e nero, risulta essere conservato nel Castello di Valperga, proprietà del marchese di Bagnasco[32].



100. «EMANUELE FILIBERTO DI SAVOIA-CARIGNANO DETTO IL MUTO», NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

Emanuele Filiberto, secondo principe di Carignano, linea cadetta dei Savoia, è ricordato anche perché, pur essendo nato sordomuto, riuscì a comunicare con gli altri leggendo le labbra e pronunciando alcune parole.

«Carlo Emanuele II» (1634-1675) e «Vittorio Amedeo II» (1666-1732) sono entrambi ritratti a cavallo (figg. 101-102), nel solco della tradizione iniziata da Tomaso di Savoia, principe di Carignano (1596-1656) che si era fatto così ritrarre, sull'esempio degli imperatori romani, da Anton van Dyck nel 1634.





101. «Ritratto equestre di Carlo Emanuele II», nell'ingresso.

102. «Ritratto equestre di Vittorio Amedeo II», nello scalone monumentale.

Di notevoli dimensioni è il ritratto a figura intera di «Emanuele Filiberto di Savoia» (1528-1580), detto Testa di Ferro, copia fedele, probabilmente più tarda, del famoso ritratto eseguito da Giacomo Vighi, detto l'Argenta (1510 circa - 1573) conservato presso la Galleria Sabauda di Torino, che doveva essere il ritratto ufficiale del condottiero (fig. 103)[33].

Un'altra coppia di dipinti, uguali per dimensioni, è costituita da «Carlo Emanuele I» (1562-1630) e «Maria Cristina di Francia» (1606-1663), entrambi ritratti a tre quarti (figg. 104-105).

Il ritratto di Carlo Emanuele I deriva dal ritratto del duca eseguito dal pittore olandese Giovanni Caracca (documentato nel 1568-1607), conservato a Saluzzo[34]. Si tratta di un ritratto ufficiale nel quale Carlo Emanuele è raffigurato secondo i dettami in auge alla corte asburgica: sfoggia un'armatura nera da parata, completata dall'elmo piumato poggiato sulla destra, dalla quale spunta un ampio collare «a lattuga» pieghettato, in una mano il bastone del comando. Il petto dell'armatura è ornato dalla croce bianca dell'ordine Mauriziano, mentre al collo il duca porta il collare dell'Ordine Supremo della Santissima Annunziata, con il pendente raffigurante l'Annunciazione incorniciata da tre nodi Savoia intrecciati[35].

103. «EMANUELE FILIBERTO DETTO TESTA DI FERRO», NEL SALONE DEGLI ARAZZI.







104. «CARLO EMANUELE I», NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

105. «MARIA CRISTINA DI FRANCIA», NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

Il ritratto di Maria Cristina, figlia del re di Francia Enrico IV e di Maria de' Medici, la bella, volitiva, dinamica e intelligente prima «Madama Reale» della corte sabauda, potrebbe derivare da un dipinto conservato presso il Castello di Racconigi[36].
Vi sono, poi, sei ritratti ovali, uno di questi raffigura «Carlo Emanuele III» (1701-1773), re di Sardegna, erroneamente identificato dal cartiglio sulla cornice come Vittorio Amedeo II (fig. 106). Il dipinto è una replica, con alcune varianti, del ritratto attribuito alla «celebre dipintrice» Maria Giovanna Battista Clementi, detta la Clementina (1690-1761), conservato a Torino presso il Palazzo Reale, del quale si conoscono numerose copie[37]. Il confronto con il dipinto originale, da cui la replica in Ambasciata deriva, ha permesso la corretta identificazione del personaggio ritratto[38].
Un altro ritratto ovale raffigura «Vittorio Amedeo III» (1726-1796), erroneamente identificato dal cartiglio sulla cornice del ritratto come Carlo Emanuele IV (fig. 107). Il ritratto deriva da un dipinto di Domenico Duprà (1689-1770) firmato e datato 1751, attualmente presso il Palazzo Reale di Torino dove è arrivato dalla Reggia di Parma via Palazzo Reale







106. «CARLO EMANUELE III», ERRONEAMENTE IDENTIFICATO NEL CARTIGLIO DELLA CORNICE COME VITTORIO AMEDEO II, NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

107. «VITTORIO AMEDEO III», ERRONEAMENTE IDENTIFICATO NEL CARTIGLIO DELLA CORNICE COME CARLO EMANUELE IV, NEL SALONE DEGLI ARAZZI.

108. «CARLO EMANUELE IV», ERRONEAMENTE IDENTIFICATO NEL CARTIGLIO DELLA CORNICE COME CARLO EMANUELE III, NEL SALONE DEGLI ARAZZI.







109. «VITTORIO AMEDEO DI SAVOIA-CARIGNANO», ERRONEAMENTE DENOMINATO NEL CARTIGLIO DELLA CORNICE CARLO VITTORIO AMEDEO DI SAVOIA-CARIGNANO, NEL VESTIBOLO.

110. «CARLO ALBERTO», NEL VESTIBOLO.

111. «VITTORIO EMANUELE II», FIRMATO DA MICHELE GORDIGIANI, NEL VESTIBOLO.



112. «CARLO EMANUELE II BAMBINO», NELLA CAMERA DA LETTO DEGLI OSPITI.

di Milano[39]. Duprà, «eccellente ritrattista», si formò a Roma presso Francesco Trevisani, in seguito lavorò a Lisbona in qualità di ritrattista di corte del re Giovanni V di Braganza e nel 1750 rientrò definitivamente in Piemonte dove aggiornò la corte sabauda ai canoni ritrattistici in voga nell'Europa del Settecento.

Un terzo ritratto ovale raffigura «Carlo Emanuele IV» (1751-1815), anch'esso erroneamente identificato nel cartiglio della cornice come Carlo Emanuele III (fig. 108). Il dipinto, che ritrae Carlo Emanuele in abiti borghesi con una mano poggiata sulla pianta della Cittadella di Torino, deriva, come il precedente, da un ritratto di Domenico Duprà conservato presso il Palazzo Reale di Torino[40].

Il quarto ritratto ovale raffigura il quinto principe di Carignano, Vittorio Amedeo di Savoia-Carignano (1743-1780) (fig. 109)[41].

Il quinto ritratto ovale raffigura «Carlo Alberto» (1798-1849), il principe del ramo di Savoia-Carignano che raccolse l'eredità del ramo primogenito dei Savoia e succedette a Carlo Felice nel 1831, divenendo re di Sardegna (fig. 110). Il ritratto dell'Ambasciata è replica fedele di un dipinto conservato presso il Castello di Racconigi[42].

Infine, sempre in un dipinto ovale, è ritratto «Vittorio Emanuele II» (1820-1878), re di Sardegna dal 1849 e re d'Italia dal 1861 (fig. 111). Il dipinto è firmato da Michele Gordigiani (1835-1909), celebre pittore ritrattista formatosi a Firenze con Silvestro Lega[43].

L'ultimo ritratto dei Savoia in Ambasciata, che raffigura «Carlo Emanuele II bambino», è la replica di un dipinto conservato nel Castello di Racconigi (fig. 112)[44].

[1] De Vecchi ricopre la carica di Ministro dell'Educazione Nazionale dal 24 gennaio 1935 al 15 novembre 1936. Al proposito: E. SANTARELLI, *De Vecchi Cesare Maria* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX, pp. 522-531.

[2] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 155, fascicolo 1, sotto fascicolo 1, inventario mobiliare 1942-1944. «Verbale di presa in consegna e dismissione».

[3] Quanto scritto si desume da una lettera del 14 agosto 1929 dell'architetto Florestano Di Fausto, incaricato dal Ministero degli Esteri della direzione dei lavori di restauro al palazzo, all'Ambasciatore De Vecchi: «È intervenuta un'azione giuridica da parte del Jandolo stesso presso il Consiglio di Stato» di conseguenza lui stesso si trova nella «impossibilità [...] di procedere al restauro dei mobili Jandolo». Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 8, fascicolo 1, sotto fascicolo 8, Arredamento e lavori nella regia sede 1935-1936.

[4] B. B. PIOTROVSKIJ, *Ermitage, storia e collezioni*, Firenze 1981, pp. 172-173.

[5] *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, a cura di U. Jandolo, Milano e Roma 1923, ristampa Roma 1989, p. 83.

[6] *Ibid*., p. 63. Sembrerebbe che dal piccolo portone si accedesse nel 1923 alla cappella del palazzo, spostata dopo il 1929 in un altro ambiente, di maggiori dimensioni del piano terreno. La porta della fotografia inquadrata dalle statue in marmo su mensole a voluta apre attualmente sull'ascensore.

[7] Federico Hermanin (Bari 1868 - Roma 1953) collabora in diverse occasioni con il Ministero degli Esteri e nei primi anni trenta scrive due volumi sugli *Artisti Italiani in Germania* per la collana «L'Opera del Genio Italiano all'Estero», promossa, per l'appunto, dal Ministero degli Esteri. Cfr. P. NICITA MISIANI, *Hermanin Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2003, vol. LXI, pp. 693-697.

[8] Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 47, fascicolo 1, sotto fascicolo 8, Arredamento e lavori nella regia sede 1935-1936.

[9] R. VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»: origini e storia della dispersione delle opere d'arte*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma. Un Secolo di Vita*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 5, 1987, pp. 55-80, p. 56. La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma originariamente a Palazzo Corsini si era da poco arricchita con l'acquisto da parte dello Stato di Palazzo Barberini. Ammontano a 20 i dipinti concessi in deposito esterno all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede nel 1929. Cfr. *ibid*., p. 71. Per gli arazzi dell'Ambasciata, si veda L. Meoni, *Gli arazzi della collezione medicea*, in questo volume, pp. 125-137.

[10] Nella parte bassa del dipinto, sulla sinistra compare la scritta: «Has gratis pinxit Benvenutus de Garofalo MDXXXVII De novembris». Il quadro di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini proviene dalla collezione del Monte di Pietà acquistata dalla Galleria. Cfr. *Catalogo per la vendita di quadri, sculture, in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi, ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria già del Monte di Pietà*, Roma 1875; VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»: origini e storia* cit., p. 124; B. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi Pittore (c. 1476-1559)*, Rimini 1993, pp. 237-238; A. PATTANARO, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 39-53; L. MOCHI ONORI, in J. BENTINI, S. GUARINO, *Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, Milano 2002, p. 86; M. DANIELI, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, a cura di T. Kustodieva e M. Lucco, catalogo della mostra, Milano 2008, p. 173; L. MOCHI ONORI, in L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I Dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008, p. 425 con bibliografia precedente; *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, a cura di M. Scalini ed E. Rossoni, catalogo della mostra, Venezia 2018. Del dipinto si conosce una copia, attribuita alla bottega, presso il Museo Puškin di Mosca. La tela proviene dal convento di San Bernardino a Ferrara e fu venduta a Pio VI nel 1792 dalle monache di Santa Chiara.

[11] Il dipinto che mostra, soprattutto nella parte alta, estese zone di ridipintura, è in deposito presso l'Ambasciata italiana presso la Santa Sede dal 1929 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini e proviene dalla collezione del Monte di Pietà acquistata dalla Galleria (cfr. *Catalogo per la vendita di quadri* cit., Roma 1875). VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»: origini e storia* cit., p. 124; A. UGOLINI, *La dinastia di Francesco Francia*, in «Arte Cristiana», 779, 1997, pp. 115-116, 119; E. NEGRO e N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, cat. n. 245, p. 291; MOCHI ONORI, in MOCHI ONORI e VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica* cit., p. 204 con bibliografia precedente.

[12] NEGRO e ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola* cit., cat. n. 245, p. 291. Gli studiosi confutano l'ipotesi avanzata da Ugolini che costituisce un gruppo di dipinti detti «Parrish» all'interno del quale viene inserita la «Sacra Famiglia» dell'Ambasciata a causa della manifesta disomogeneità stilistica delle opere raggruppate (UGOLINI, *La dinastia di Francesco Francia* cit., pp. 115-116, 119), e riferiscono una parte dei dipinti eseguiti negli anni trenta del Cinquecento a Giulio Francia in collaborazione con scolari. Nel recente catalogo dei dipinti di Palazzo Barberini, la «Sacra Famiglia» viene riferito alla scuola di Giacomo Francia, cfr. MOCHI ONORI, in MOCHI ONORI e VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica* cit., p. 204.

[13] Il dipinto in deposito presso l'Ambasciata italiana presso la Santa Sede dal 1929 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini proviene dalla collezione del Monte di Pietà acquistata dalla Galleria (cfr. *Catalogo per la vendita di quadri* cit., Roma 1875). VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»* cit., p. 124; MOCHI ONORI, in MOCHI ONORI e VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica* cit., p. 397. Il restauro del dipinto viene eseguito nel giugno del 1935 quando il professor Venturini Papani ritira l'opera perché la tavola risulta essere molto incurvata. Cfr. Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 8, fascicolo 1, sotto fascicolo 8, Arredamento e lavori nella regia sede 1935-1936, relazione del 7 giugno 1935.

[14] Il «San Giovannino» copia da Raffaello e la «Madonna col Bambino» copia da Andrea del Sarto sono concesse in deposito esterno dal 1929 dalla Galleria Spada, cfr. VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»* cit., p. 124. L'originale di Raffaello, presso il Museo degli Uffizi di Firenze, è stato eseguito per Pompeo Colonna probabilmente nel 1517 anno della nomina di questi a cardinale da parte di Leone X. Il soggetto potrebbe essere un omaggio al Papa Giovanni de' Medici. Creduto opera di Giulio Romano e recentemente restituito a Raffaello, il dipinto è documentato presso la tribuna degli Uffizi fin dal 1589. Cfr. M. GREGORI, *Uffizi e Pitti. I Dipinti nelle Gallerie Fiorentine*, Udine 1994, n. 217, p. 174. La «Madonna col Bambino», da Andrea del Sarto, è la copia della parte alta della «Madonna col Bambino in gloria e Santi» (Pala di Gambassi) eseguita intorno al 1527-1528 conservata, sempre a Firenze, presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Cfr. S. PADOVANI, in M. CHIARINI, S. PADOVANI, *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei Dipinti*, Firenze 2003, n. 54, p. 52.

[15] Il «Ritratto di Paolo III», copia del celebre dipinto della maturità di Tiziano, conservato a Napoli presso il Museo Nazionale di Capodimonte (cfr. M FALOMIR, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di S. Ferino-Pagden, catalogo della mostra, Venezia 2007, pp. 149-151 con bibliografia precedente) è di proprietà della Galleria Sabauda di Torino ed è arrivato presso l'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede a Roma dall'Ambasciata d'Italia all'Aja nel 1967.

[16] Tra le copie note del dipinto si ricorda quella del Museo del Louvre (in deposito a Maisons-Lafitte, Musée National du Château) e quella in Inghilterra, a Stampford, Burghley House, collezione di Lady Exeter. Il dipinto in deposito presso l'Ambasciata italiana presso la Santa Sede dal 1929 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini proviene dalla collezione del Monte di Pietà che è stata acquistata dalla Galleria alla fine dell'Ottocento (cfr. *Catalogo per la vendita di quadri* cit., Roma 1875). VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»* cit., p. 124; VODRET, in MOCHI ONORI e VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica* cit., p. 326.

[17] Il dipinto in deposito presso l'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede dal 1929 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini. Cfr. VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»* cit., p. 124. Sul pittore bolognese, cfr. M. CELLINI, *Lucio Massari*, in E. NEGRO e M. PIRONDINI, *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena 1995, pp. 217-250.

[18] Il dipinto di Carlo Cignani è attualmente esposto nella Alte Pinacotheke di Monaco di Baviera. Cfr. M. L. VICINI, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006, pp. 224-225 con bibliografia precedente.

[19] Sebbene la dizione moderna *verre églomisé* derivi il nome da Jean-Baptiste Glomy (1711-1786) un mercante d'arte parigino che si avvale di questa tecnica per decorare

cornici di dipinti, il procedimento, che consiste nell'applicare sul rovescio dei vetrini rettangolari prima sottili fogli d'oro (o d'argento) e poi, una volta incisi questi, i pigmenti colorati, si tramanda fin dall'antichità e viene impiegato anche durante il Medioevo e il Rinascimento. Lo stipo dell'Ambasciata è accostabile ad alcuni vetri decorati del Museo Civico di Torino, agli stipi del Museo Stibbert di Firenze e del Museo Civico di Udine. Cfr. S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978, pp. 56-57. Per le incisioni del Tempesta cfr. A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Würzburg 1920, XVII, pp. 85-87.

[20] Nella tela del Barrocci viene raffigurata la mediazione della Vergine, di poco sovrastane la folla composta per lo più da confrati aretini imploranti, presso il Salvatore. La replica dell'Ambasciata mostra solo la parte alta della composizione, la Vergine che si rivolge al Salvatore, forse perché la tela è stata tagliata: in basso a destra, infatti, compare la testa e parte del busto di un solo confratello. «La Madonna del Popolo» si trova attualmente a Firenze, Museo degli Uffizi. Cfr. A. EMILIANI, *Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, catalogo della mostra, Bologna 1974, pp. 112-118, n. 106. Dal punto di vista stilistico il dipinto dell'Ambasciata mi è parso accostabile soprattutto a due dipinti dello Scarsellino, «La Vergine e gli angeli implorano Cristo di non punire i Vizi» (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 44.450; cfr. S. GUARINO, in BENTINI e GUARINO, *Il museo senza confini* cit., pp. 364-365, n. 9), e «Il Martirio di Santa Margherita» (Ferrara, Istituto della Provvidenza in deposito presso il Museo Civico di Palazzo Schifanoia cfr. J. BENTINI, *Scarsellino. I Misteri del Rosario*, Ferrara 1992, p. 16).

[21] Attualmente appeso nella sala del Rinascimento, il dipinto proviene dal Museo Nazionale di Palazzo Venezia e si trova presso l'Ambasciata dal 1964. M. G. BERNARDINI, *La «terza Galleria»: i depositi fuori sede*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma. Un Secolo di Vita*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 5, 1987, pp. 81-102, p. 99, fig. 17.

[22] In particolare la composizione del dipinto e la resa del verde nel paesaggio ricordano le «Storie di Achille» di Donato Creti, ora a Bologna, Musei Civici d'Arte Antica. Cfr. R. ROLI, *Donato Creti*, Milano 1967; *Donato Creti. Melanconia e perfezione*, a cura di E. Riccòmini e C. Bernardini, catalogo della mostra, Bologna 1998, pp. 38-51; G. GANDOLFI, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in «Proporzioni», n.s. VI, 2005, pp. 81-96.

[23] Il dipinto proviene dal Museo degli Uffizi di Firenze ed è stato inviato nel 1980 in sostituzione di un «Baccanale» di Giulio Carpioni concesso in deposito nel 1964 e ritirato nel 1977. Per la pittura di natura morta in Toscana: S. CASCIU, *La natura morta a Firenze*, in *La natura morta italiana. Da Caravaggio al Settecento*, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 252-297.

[24] M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i cortoneschi. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001.

[25] F. R. DIFEDERICO, *Francesco Trevisani, Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington 1977; L. PULITI PAGURA, *Francesco Trevisani (1656-1746): un pittore da Capodistria a Roma*, Gorizia 2007. Non è da escludere che l'autore di questo quadro conosca, magari tramite incisione, il dipinto dallo stesso soggetto eseguito entro il 1695 da Domenico Piola (cfr. S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma 1995, p. 69, fig. 41; p. 71, tav. 12).

[26] Le tele sono opera di un pittore certo influenzato dagli affreschi eseguiti a Napoli da Giovanni Lanfranco nella prima metà del Seicento, al proposito: G. P. BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma 1985, pp. 89-156; D. M. PAGANO, *In Paradiso. Gli affreschi del Lanfranco nella Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1996; *Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, a cura di E. Schleier, catalogo della mostra, Milano 2001.

[27] Il ritratto di «Alessandro VIII», al secolo Pietro Vito Ottoboni, è molto simile al profilo del Pontefice che si trova su di una medaglia, opera di ignoto, 1690 conservata a Londra, British Museum; cfr. E. J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican tomb of Pope Alexander VIII*, Filadelfia 2004, fig. 27, p. 27. Il ritratto di donna è molto vicino al medaglione detto di Olimpia eseguito nel 1756 a Roma insieme a quello di Alessandro Magno da Filippo Collino ispirato da celebri statue antiche conservate in Campidoglio e attualmente conservato presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per il Piemonte. Cfr. M. DI MACCO, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti e S. Susinno, catalogo della mostra, Milano 2002, nn. V.4-5, pp. 431-432.

[28] Il dipinto di proprietà della Galleria Spada di Roma si trova in deposito presso l'Ambasciata dal 1929, è stato restaurato di recente a cura della direzione della Galleria Spada. A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi - Cigoli. Pittore e Architetto*, Pisa 1980, pp. 194-195; F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, pp. 129-130; A. MATTEOLI, *Il San Francesco stigmatizzato del Cigoli in una copia di Fabrizio Boschi*, in «Arte Cristiana», XCI, 2003, pp. 185-189.

[29] Il dipinto proviene dal Genio Civile ed è stato acquistato per la cappella dell'Ambasciata su consiglio della Commissione per l'Arte Sacra che in previsione della consacrazione a San Carlo della stessa nel 1964 si è occupata del restauro integrale dell'ambiente. Su Daniele Crespi, cfr. N. WARD NEILSON, *Daniele Crespi*, Cremona 1996; *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, catalogo della mostra, Busto Arsizio 2006.

[30] I calchi in gesso sono stati concessi in deposito permanente all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede dal Museo della Civiltà Romana nel 1987.

[31] SANTARELLI, *De Vecchi Cesare Maria* cit., pp. 522-531. F. PERFETTI, *Fascismo monarchico. I paladini della monarchia assoluta fra integralismo e dissidenza*, Roma 1988; M. BAIONI, *Risorgimento in camicia nera: studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Roma 2006, con bibliografia precedente.

[32] A. MERLOTTI, *Casa Savoia e la storia: una questione politica*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza e storia di una corte europea*, a cura di E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Torino 2007, pp. 333-339; *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, a cura di W. Barberis, Torino 2007, pp. XVI-XXVII, con bibliografia precedente. Cfr. *Mostra storica sabauda e della vittoria*, Torino 1929, pp. 88, 90, n. 91; M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino 1968, p. 91, fig. 17.

[33] Per tutta la questione, cfr. C. LANZI, in *«Il Nostro Pittore Fiamengo». Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607)*, a cura di P. Astrua, A. M. Bava e C. E. Spantigati, catalogo della mostra, Torino 2005, pp. 84-85; W. BARBERIS, A. MERLOTTI e T. RICARDI DI NETRO, *I Savoia. Storia di una dinastia*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia* cit., pp. 21-90, pp. 41-42.

[34] Il dipinto si trova a Saluzzo, Museo Civico Casa Cavassa, cfr. G. SLUITER, in *«Il Nostro Pittore Fiamengo»* cit., pp. 102-104.

[35] L'ordine fondato nel 1364 da Amedeo VI (1334-1383), il Conte Verde, come «Ordine del collare» e rifondato nel 1518 come «Ordine Supremo della Santissima Annunziata». Il collare è formato da una alternanza di nodi sabaudi con la scritta FERT e quindici rose a ricordo della rosa d'oro inviata da papa Urbano VI (1378-1389) allo stesso Amedeo quando viene nominato cavaliere crociato.

[36] Castello di Racconigi, inv. R 384.

[37] Torino, Museo di Palazzo Reale; scheda SBAA TO n. 00202103 redatta da E. Romanello nel 2000. Cfr. A. GRISERI, *Clementi Maria Giovanna Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1982, vol. XXVI, pp. 379-380.

[38] Non è chiaro se i cartigli dei dipinti siano arrivati con gli stessi nel 1929 e quindi, nel caso di tre di ritratti ovali, con l'identificazione del personaggio ritratto errata dal primo momento oppure se siano stati fatti fare a Roma e il personale dell'Ambasciata abbia poi confuso i diversi personaggi.

[39] Torino, Museo di Palazzo Reale, inv. 7025; scheda SBAA TO, n. 00201031 redatta da S. Ghisotti nel 2000. Sul pittore del dipinto, cfr. A. COTTINO, *Duprà Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, vol. XLII, pp. 56-58.

[40] Torino, Museo di Palazzo Reale, inv. 392; scheda SBAA TO n. 00201089 redatta da P. Manchinu nel 2000, del dipinto si conoscono numerose copie. Nella scheda citata, Carlo Emanuele IV viene erroneamente detto Vittorio Amedeo III.

[41] Si tratta di Vittorio Amedeo di Savoia Carignano, il cartiglio del quadro riporta: «Carlo Vittorio Amedo di Savoia Carignano».

[42] Castello di Racconigi, inv. R 1063.

[43] Il ritratto è firmato in basso a destra in nero: «M Gordigiani». Sul pittore cfr. G. BORSELLINO, *Michele Gordigiani*, Torino 1994, pp. 36-39.

[44] Castello di Racconigi, inv. R. 345.

Gli arazzi della collezione medicea

Lucia Meoni

I lavori di sistemazione del Palazzo di Pio IV de' Medici sulla via Flaminia, destinato alla nuova Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede dopo la firma dei Patti Lateranensi dell'11 febbraio 1929, iniziarono poco dopo la nomina ad Ambasciatore di Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon nel giugno dello stesso anno[1]. «Con un'organizzazione eccezionale e con un ritmo veramente inverosimile», come ricorda l'architetto Florestano Di Fausto, incaricato di adeguare l'antico edificio alla nuova destinazione, si procedette, già dalla metà di agosto, all'arredamento del palazzo[2]. Vennero interpellati diversi musei e gallerie italiani per ottenere opere d'arte di pregio da destinare alla nuova sede diplomatica. Un contributo decisivo nella loro scelta venne dato dall'allora soprintendente alle Gallerie e Musei del Lazio e degli Abruzzi, Federico Hermanin, ricordato a proposito degli arazzi da richiedere per la nuova sede diplomatica nella già citata corrispondenza tra il nuovo Ambasciatore e l'architetto Di Fausto[3].

Allievo di Adolfo Venturi, Hermanin fu una figura di rilievo anche nel campo della ricerca storico-artistica, in particolare per la grande scoperta dell'affresco del «Giudizio Universale» di Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere, da lui stesso attribuito al pittore romano contemporaneo di Giotto. Tra le numerose responsabilità come funzionario delle Belle Arti vanno ricordate quelle di direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica, del Gabinetto Nazionale delle Stampe, del Museo Nazionale romano, della Galleria Borghese e infine la nomina nel 1913 a soprintendente alle Gallerie e ai Musei del Lazio e dell'Abruzzo, ruolo rivestito fino al suo pensionamento nel 1938, dopo il quale continuò a ricevere altri incarichi ufficiali fino al 1945. Nel 1910 Hermanin aveva assunto per un anno la direzione della Soprintendenza alle Gallerie e Musei della Toscana, quando a Firenze era ancora aperta la Regia Galleria degli Arazzi[4]. Era dunque in grado di effettuare una scelta delle opere da richiedere o comunque conosceva chi poteva aiutarlo a compierla.

Forse il prestigio personale del soprintendente e i contatti che probabilmente aveva mantenuto con Firenze ebbero il loro peso, in ogni caso la richiesta di De Vecchi per il deposito temporaneo degli arazzi fu accolta. Questo fu possibile anche perché dal 1922, quando venne chiusa la Regia Galleria degli Arazzi, era a disposizione un patrimonio di circa un migliaio di pezzi, molti dei quali riconosciuti come capolavori dell'arazzeria europea, che provenivano dalle collezioni granducali e soprattutto dalla manifattura medicea e lorenese rimasta attiva per due secoli, dal 1545 al 1747[5]. Va ricordato che le amministrazioni pubbliche di Firenze si sono sempre opposte a dare in deposito esterno opere d'arte, appellandosi al testamento dell'ultima erede dei Medici, l'Elettrice palatina Anna Maria Luisa, che aveva legato alla città e alla Toscana la proprietà e anche l'uso di tutti i suoi beni[6]. Testimone di simile posizione

degli amministratori fiorentini è la *querelle*, sollevata dal senatore toscano Guido Bisori con il Ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella tra il 1949 e il 1951, per richiedere la restituzione a Firenze, mai avvenuta, di opere d'arte date in deposito dal 1916 al 1937 a enti pubblici dello Stato Italiano, tra cui anche gli arazzi dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede[7].

Nonostante la nota opposizione fiorentina a concedere il deposito esterno delle opere d'arte, Cesare Maria De Vecchi ottenne dalla Direzione delle Regie Gallerie e Musei di Firenze una buona selezione di arazzi, prontamente spediti a Roma. Il 10 agosto 1929 un telegramma del Ministro della Pubblica Istruzione, Giuseppe Belluzzo, ordinava al direttore delle Regie Gallerie di Firenze, Nello Tarchiani, di consegnare all'Ambasciata «di S[ua].M[aestà]. il Re d'Italia presso la Santa Sede» gli arazzi prescelti. Il 12 di agosto il direttore delle Gallerie fiorentine inoltrò un ordine di servizio perché si provvedesse «con la massima urgenza» a fare imballare in una o due casse gli arazzi. Il verbale di consegna è tuttavia datato circa un mese dopo, il 19 settembre[8].

Tra i sei arazzi inviati due fanno parte di una serie delle «Storie di Gedeone» (figg. 113-114), tessuta intorno al 1560 probabilmente a Bruxelles in una manifattura ancora non identificata, che era stata valutata fin dal suo acquisto opera di buona qualità[9]. Infatti, in una lettera del 16 dicembre 1561 Carlo Rinuccini, ambasciatore di Cosimo I de' Medici nelle Fiandre, riferisce del buon affare concluso in quanto «l'arazzerie [...] dell'istoria di Gedeon [...] tutte sono belle e fine per il prezzo loro»[10]. Delle due soprapporte tardo cinquecentesche con la «Cena in Emmaus» e la «Visitazione» (figg. 116-117) furono tessute quattro edizioni nell'arazzeria medicea, mentre le due «Portiere con lo stemma dei Medici» (figg. 118-119), anch'esse più volte replicate, appartengono alla produzione corrente di fine Seicento della stessa manifattura[11].

I criteri di scelta sembrano aver seguito principi di buon senso per soddisfare sollecitamente la richiesta, individuando arazzi raffiguranti soggetti appropriati, in buono stato di conservazione e preferibilmente già in magazzino[12]. Particolarmente adatti alla nuova sede diplomatica sono infatti i due panni dedicati alla figura biblica di Gedeone e le due soprapporte con episodi del Nuovo Testamento, tematiche certamente gradite alle personalità della Chiesa che l'avrebbero frequentata, mentre le due portiere con lo stemma mediceo sono un omaggio al Pontefice Pio IV che fece costruire il palazzo che la ospita.

Per ciascuna opera l'analisi storico-artistica ha permesso di individuare provenienza, epoca, manifattura, talvolta i pittori che hanno dipinto i cartoni su cui è stata tessuta e gli arazzieri che l'hanno realizzata.

Le «Storie di Gedeone»

Il caso ha voluto che un'opera raffigurante un soggetto particolarmente adatto a un'Ambasciata, «Gedeone invia ambasciatori in varie città», fosse stata restaurata da non molti anni, tra il 1915 e il 1918, nel laboratorio di Giuseppe Salvadori (fig. 113)[13]. La scelta di un altro arazzo della stessa serie, raffigurante «Gedeone interroga un giovane della gente di Socoth» indica che si ritenne appropriata per la nuova sede diplomatica l'emblematica figura di Gedeone (fig. 114)[14]. Il personaggio biblico, infatti, era stato eletto a patrono, insieme al mitico Giasone, dell'ordine del Toson d'Oro, creato nel 1430 da Filippo il Buono di Borgogna a difesa della fede e dei valori cristiani[15]. Il primo di questi due arazzi è attualmente esposto nella cappella di Palazzo Borromeo, il secondo nella sala del Camino.

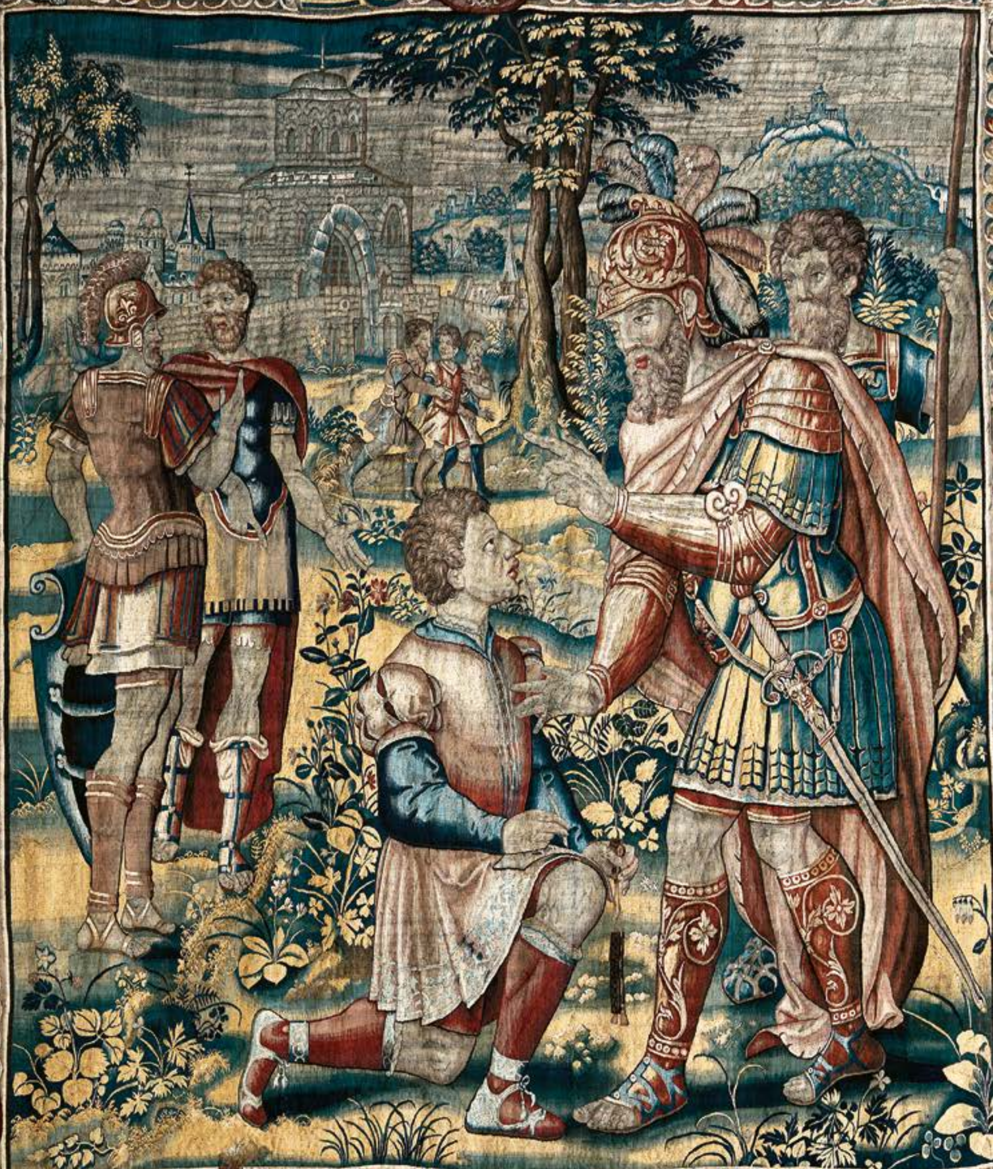
La serie di Gedeone era stata fatta acquistare nel 1561 da Cosimo I de' Medici come corredo per il viaggio diplomatico in Spagna del figlio, il principe Francesco, intrapreso il 16 aprile del 1562, che mirava a saggiare le reazioni della corte asburgica in vista del suo matrimonio con Giovanna d'Austria, poi celebrato nel 1565. Con la scelta di questo soggetto il duca voleva probabilmente mostrare e ribadire la sua appartenenza all'ordine cavalleresco del Toson d'Oro, onorificenza imperiale di cui era stato insignito da Carlo V e che venne concessa a Francesco I solo nel 1585[16].
Nella lettera del 16 dicembre 1561 Carlo Rinuccini scrisse da Anversa all'ambasciatore mediceo in Spagna, Bernardo Minerbetti, avvertendolo che gli stava inviando sette arazzi delle «Storie di Gedeone» e che gli sarebbero stati spediti da Firenze gli altri sei con lo stesso soggetto, comprati in precedenza[17]. Non è possibile verificare se i tredici panni appartenessero a un'unica o a due diverse serie dedicate alla figura di «Gedeone», dato che si sono conservati solo i due arazzi tuttora integri in deposito presso l'Ambasciata e i tre attualmente a Siena: una bordura, un frammento con un soggetto non identificabile, in cui sono raffigurati «Tre uomini», e un panno, con la scena incompleta e privo dei fregi laterali e inferiore, raffigurante «Gedeone conduce diecimila uomini a bere per metterli alla prova»[18]. Dalla Spagna erano comunque rientrati a Firenze tutti e tredici gli arazzi come risulta dall'inventario del 1570 del cardinale Ferdinando de' Medici, che costretto dalle vicende dinastiche cedette a Francesco Maria del Monte il proprio cappello cardinalizio per divenire granduca di Toscana nel 1587[19]. Nell'inventario generale della Guardaroba medicea dell'anno seguente i tredici arazzi sono ancora citati insieme, mentre dal 1587 al 1641 dodici sono ricordati appesi nella villa di Poggio a Caiano e uno nel palazzo di Pisa; dopo questa data ha inizio il totale smembramento della serie (o delle serie) dispersa tra ville e palazzi medicei[20].
Nei due arazzi di «Gedeone» dell'Ambasciata è presente nelle cimose laterali di destra il monogramma dell'arazziere, tuttora non identificato con certezza (fig. 115); mancano invece le marche della città, che venivano tessute in quelle inferiori, sostituite in entrambi i panni probabilmente nel corso di un restauro. L'obbligo di tessere nelle cimose il marchio dell'arazziere e quello della città dove operava, a garanzia dell'autenticità dei prodotti, fu imposto dalla norma emanata dal magistrato della città di Bruxelles il 16 maggio 1528, successivamente riaffermata da un'ordinanza dell'imperatore Carlo V del 16 maggio 1544 e ripresa anche da Cosimo I de' Medici per la manifattura fiorentina[21].

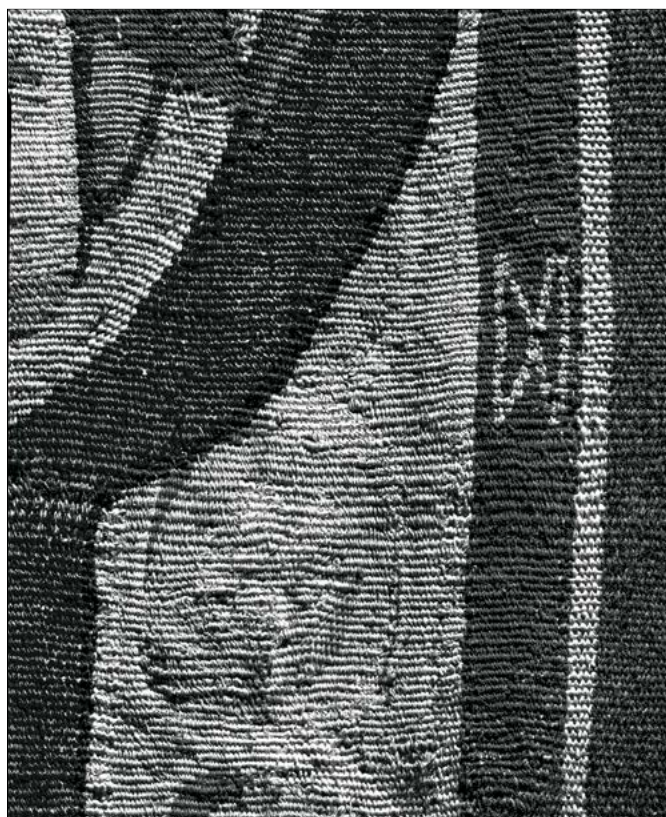
Il monogramma dell'arazziere di «Gedeone» (fig. 115) è stato discusso dalla critica e avvicinato in via ipotetica al contrassegno tessuto su alcune famose serie cinquecentesche di Bruxelles conservate nel Castello di Wawel a Cracovia, come le «Storie della Torre di Babele», le «Verdure» e le «Grottesche»[22]. La sigla presente in queste serie, come pure negli «Atti degli Apostoli» del palazzo ducale di Mantova, è stata riferita da Guy Delmarcel a un ignoto arazziere che ha chiamato «Maestro dalla marca geometrica» («Geometric Master»), mentre era stata attribuita dalla critica precedente a differenti arazzieri: Josse van Herzeele, Frans Ghieteels e Leo van den Hecke[23]. A chi scrive questa marca sembra però molto diversa dal monogramma presente nei panni di «Gedeone». Un contrassegno della stessa forma, ma rovesciato rispetto a quello che stiamo esaminando, attribuito a Leo van den Hecke, si trova tra le marche dei maestri di Bruxelles del XVI secolo nel catalogo compilato nel 1923 da Heinrich Göbel[24]. Anche questa ipotesi non sembra però del tutto convincente e il problema dell'identificazione dell'arazziere rimane tuttora irrisolto.

113-114. ARAZZI DELLA SERIE DELLE «STORIE DI GEDEONE» CON «GEDEONE INVIA AMBASCIATORI IN VARIE CITTÀ», NELLA CAPPELLA DI PALAZZO E «GEDEONE INTERROGA UN GIOVANE DELLA GENTE DI SOCOTH», NELLA SALA DEL CAMINO. MANIFATTURA DI BRUXELLES (ATTRIBUITO), ANTE 1561.

L'attribuzione a una manifattura di Bruxelles dei due arazzi di «Gedeone», pur privi della marca della città, è tuttavia coralmente sostenuta dalla critica, grazie alla gamma cromatica, tipica delle manifatture della città del Brabante, e soprattutto alla particolarità della decorazione delle bordure[25]. L'elaborata finta intelaiatura in ferro, su cui sono disposte le figure, gli animali e i ricchi *bouquets* di fiori e di frutta, fa parte di un sistema decorativo diffuso negli arazzi di Bruxelles intorno alla metà del Cinquecento, caratteristico di un genere di grottesca, creato in quegli anni dal pittore Cornelis Floris e dall'incisore Cornelis Bos che, ispirandosi alla scuola di Raffaello e all'antichità classica, divenne proprio dello stile fiammingo[26]. Questi elementi decorativi, insieme a quelli tratti dalla Scuola di Fontainebleau e alle fonti classiche di Vitruvio e Sebastiano Serlio, vennero elaborati dal pittore e architetto Hans Vredeman de Vries che produsse serie di incisioni a ornamenti architettonici. Questi motivi vennero utilizzati dall'artista stesso nel suo capolavoro ad arazzo, il baldacchino del Kunsthistorisches Museum di Vienna, a cui collaborò nelle figure il pittore Michiel Coxcie[27]. A questo genere di ornamenti di De Vries sembrano ispirate le bordure degli arazzi di «Gedeone», che Forti Grazzini considera il modello originario riutilizzato poi nei fregi dell'arazzo nel milanese Museo d'Arti Applicate con «Enea davanti a Didone», probabilmente tessuto nella stessa bottega. A Hardwick Hall in Gran Bretagna si conserva una replica più tarda delle «Storie di Gedeone» che, avendo le scene più ampie di quelle dei due arazzi dell'Am-




APPREHENDIT PVERVM DE VIRIS SOCOTH ET INTERROGATQVE EVM NOMINA
PRINCIPVM ET SENIORVM SOCOTH ET DESCRIPSIT SEPTVAGINTA SEPTEM VIROS

115. MONOGRAMMA DI IGNOTO ARAZZIERE IN «GEDEONE INVIA AMBASCIATORI IN VARIE CITTÀ» E IN «GEDEONE INTERROGA UN GIOVANE DELLA GENTE DI SOCOTH», SERIE DELLE «STORIE DI GEDEONE». MANIFATTURA DI BRUXELLES (ATTRIBUITO), ANTE 1561.

basciata, suggerisce la probabile esistenza di un modello anteriore da cui deriverebbero entrambe le serie[28]. Come l'ignoto cartonista di «Enea davanti a Didone», probabilmente un seguace di Michiel Coxcie, anche l'autore dei modelli di «Gedeone» appartiene alla stessa corrente artistica della prima metà Cinquecento, influenzata dalla «maniera» italiana, di cui fu l'iniziatore Barend van Orley. I cartoni di Raffaello e della sua scuola per la celebre serie degli «Atti degli Apostoli», commissionata al famoso arazziere Pieter van Aelst da Papa Leone X de' Medici per la Cappella Sistina in Vaticano, che arrivarono a Bruxelles tra il 1515 e il 1516, rappresentarono un'autentica rivoluzione artistica. Van Orley riuscì a fondere la narratività e la decorazione fiamminga con la «maniera» italiana[29]. Le famosissime «Cacce di Massimiliano», tessute a Bruxelles da modelli di questo pittore del 1528-1530 per l'imperatore Carlo V, hanno sicuramente influenzato il cartonista della scena di «Gedeone invia ambasciatori in varie città» nel rappresentare il fondale boscoso con i due alberi in primo piano ricoperti di edera e di vegetazione[30]. Tuttavia per alcune incertezze nella composizione come i personaggi in fila sul proscenio, la difficoltà a scalare le figure per piani successivi e a mantenere le proporzioni, forse dovute anche al riadattamento delle scene in dimensioni diverse da quella originale di cui sarebbe una replica, i due arazzi si possono attribuire alla produzione corrente di Bruxelles della metà del Cinquecento, pur aggiornata al gusto contemporaneo.

Le soprapporte

Tra le opere prodotte nella manifattura fiorentina furono invece scelte le due soprapporte con la «Cena in Emmaus» (fig. 116) e la «Visitazione» (fig. 117), che fanno parte di una serie dedicata a episodi del «Nuovo Testamento», insieme a quelle raffiguranti il «Noli me tangere» e il «Battesimo di Cristo», tessuta in più edizioni dal 1598 al 1600 sotto la direzione del capo arazziere Guasparri Papini su disegni e cartoni di Alessandro Allori[31]. Allievo del Bronzino, con cui all'epoca di Cosimo I de' Medici aveva collaborato alla famosa serie di arazzi con le «Storie di Giuseppe» per il salone dei Duecento di Palazzo Vecchio, Allori recepì i metodi per dipingere i cartoni introdotti dal pittore fiammingo Jan van der Straet, chiamato a Firenze Giovanni Stradano, che sostituì nel 1576 come principale autore dei modelli per l'arazzeria. Per oltre trent'anni Alessandro Allori con la sua bottega fornì i cartoni per la manifattura fiorentina[32].
Queste soprapporte, attualmente appese nel salotto, detto del Direttorio, parte dell'ala cinquecentesca del Palazzo, dovettero essere tenute in gran conto dal granduca Ferdinando I, che cercò costantemente di pubblicizzare la produzione della propria arazzeria, tanto da prestare due panni del «Battesimo di Cristo», uno con il «Noli me tangere» e uno con la «Visitazione» per il corredo del viaggio in Spagna, il 30 novembre 1598, di don Giovanni de' Medici, figlio legittimato di Cosimo I ed Eleonora degli Albizzi[33].

Della «Cena in Emmaus» vennero tessute quattro edizioni, una delle quali oggi ridotta a frammento. La scena centrale, pur non dipendendo direttamente da altre opere o disegni di Alessandro Allori o della sua bottega, presenta una composizione a schema frontale già adottata dal pittore, tra il 1591 e il 1595, per l'arazzo dell'«Ultima Cena» della serie con «Storie della Passione»[34]. La tipologia della bordura della «Cena in Emmaus» (fig. 116) all'Ambasciata è identica a quella della soprapporta nei depositi di Palazzo Pitti e del «Battesimo» e «Visitazione» alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. Al centro del fregio superiore lo stemma mediceo, presente negli altri bordi di questa serie, è sostituito da una testina, tipicamente alloriana, in mezzo a due volute che si ripiegano sui lati dando origine ad altre due teste femminili[35]. Questo stesso motivo di cornice *trompe l'oeil* si ritrova molto simile in un disegno degli Uffizi, preparatorio per l'affresco con il «Sogno di una domenicana», che Allori dipinse, tra il 1583 e il 1589, in una vela della cappella Salviati in San Marco[36].
La soprapporta con la «Visitazione» (fig. 117) fu pure tessuta in quattro edizioni, tutte ancora integre. La scena ricalca la composizione già adottata da Allori per la parte centrale dell'arazzo con la «Visitazione» nelle «Storie del Battista» tessute nella manifattura medicea nel 1589[37]. Un nuovo cartone fu probabilmente redatto per la bordura della «Visitazione» all'Ambasciata, usato anche per quella del Museo Civico di Pescia e per il frammento con la «Cena in Emmaus» già alla Corte d'Appello di Firenze e attualmente rientrato nei Depositi Arazzi di Palazzo Pitti[38]. In questi arazzi viene modificata la tipologia di cornice architettonica nei fregi laterali che si osserva nelle tre soprapporte con il «Noli me tangere», la «Cena in Emmaus» e la «Visitazione» oggi al Senato, riducendo le dimensioni delle due cariatidi e con l'aggiunta di un pezzo di pilastro scanalato sopra le loro teste[39].
Sono ben quattro le diverse tipologie di incorniciatura utilizzate nelle undici soprapporte conservate, delle tredici che furono tessute, ma non servono a determinare una più esatta cronologia, essendo state ideate contemporaneamente e talvolta consegnate addirittura lo stesso giorno[40].

116. ARAZZO DELLA SERIE DI SOPRAPPORTE CON STORIE DEL NUOVO TESTAMENTO RAFFIGURANTE LA «CENA IN EMMAUS», MANIFATTURA FIORENTINA, TESSITURA DI GUASPARRI PAPINI DA DISEGNO E CARTONE DI ALESSANDRO ALLORI E BOTTEGA, 1598-1600, NELLA SALA DEL DIRETTORIO.





117. ARAZZO DELLA SERIE DI SOPRAPPORTE CON STORIE DEL NUOVO TESTAMENTO RAFFIGURANTE «LA VISITAZIONE», MANIFATTURA FIORENTINA, TESSITURA DI GUASPARRI PAPINI DA DISEGNO E CARTONE DI ALESSANDRO ALLORI E BOTTEGA, 1598-1600, NELLA SALA DEL DIRETTORIO.

La stretta dipendenza di alcune scene da dipinti di Allori e le bordure con una cornice architettonica assimilano queste soprapporte al quadro tessuto. La pratica di riprodurre ad arazzo dipinti, soprattutto quelli più famosi, risale nella storia dell'arazzeria europea già alla fine del XV e agli inizi del XVI secolo[41]. A Firenze tuttavia questa serie dedicata al «Nuovo Testamento» sembra preludere alla traduzione dei dipinti in arazzo iniziata nel 1598-1599 con la «Madonna della seggiola» di Raffaello, su cartone del figlio di Alessandro Allori, Cristofano, pratica che verrà ripresa con più continuità nella manifattura medicea seicentesca dall'arazziere Pietro Févère[42].

Le portiere

La scelta delle due «Portiere con lo stemma dei Medici» (figg. 118-119), attualmente appese nella sala del Camino di Palazzo Borromeo, ha invece un legame con il palazzo dell'Ambasciata, costruito per volontà del Pontefice Pio IV della famiglia milanese dei Medici. Secondo Gerolamo Soranzo, Ambasciatore della Repubblica veneziana a Roma, il duca di Firenze, Cosimo I de' Medici, aveva concesso al Papa di poter utilizzare lo stemma della nobile casata fiorentina[43]. Ancora oggi infatti le armi medicee si trovano in posizioni privilegiate nel Palazzo dell'Ambasciata, nella facciata sopra la fontana di Giulio III e al centro del soffitto dei tre saloni del piano nobile[44].
I cartoni delle due portiere con arme dei Medici, prestate dalla Direzione delle Gallerie fiorentine nel 1929 per arredare gli interni dell'Ambasciata, risalgono all'ultimo quarto del XVII secolo. Le numerose repliche tessute, in gran parte ancora conservate, di queste due portiere, entrambe derivate da un cartone quasi identico, rendono difficile il collegamento ai pagamenti relativi alla loro esecuzione, soprattutto a quelli degli arazzieri incaricati. Appare invece stilisticamente probabile l'attribuzione del cartone originario, usato forse con successivi ritocchi per tessere anche i due pezzi dell'Ambasciata, al pittore fiorentino Alessandro Rosi, che dal 1678 al 1697 fu il principale cartonista dell'arazzeria medicea. Nella produzione di cartoni per la manifattura l'artista sembra riferirsi agli affreschi che aveva dipinto nella loggia del Palazzo Corsini a Firenze, eseguiti agli inizi degli anni cinquanta del Seicento, probabile banco di prova per cimentarsi in certe particolarità della pittura decorativa, come la natura morta e le quadrature. Le intonazioni chiare e luminose e le forme espanse che creano un effetto scenografico, presenti nelle sue opere tarde, si ritrovano anche nelle due «Portiere» dell'Ambasciata[45].

Si potrebbero collegare ai nostri due arazzi due pagamenti al Rosi datati 15 maggio e 10 luglio 1693, relativi a due cartoni nuovi per portiere, entrambi identici nelle dimensioni. Nei pagamenti i cartoni sono descritti come raffiguranti l'arme dei Medici contornata da arabeschi e cornici architettoniche, due festoni e due teste di puttini di colore «carnagione» («l'arme de Medici con vari rabeschi attorno, e Architet[t]ura assieme con due festoni di frutte, e due teste di Puttini colorite di carnagione»)[46]. Successivi pagamenti allo stesso pittore, il 1° ottobre 1694 e il 24 dicembre 1696, per aver ritoccato due cartoni simili, potrebbero spiegare le lievi differenze che si osservano tra le due portiere dell'Ambasciata, come ad esempio i due piccoli festoni di foglie che ricadono lateralmente dalle volute superiori di una di esse[47]. Va ricordato che dal 10 settembre 1694 al 21 maggio 1698 i due arazzieri Matteo Benvenuti e Bernardino Masi consegnarono alla Guardaroba medicea diciotto portiere di analoghe dimensioni con lo stesso soggetto[48].





L'uso tradizionale dell'arazzo, come mezzo di comunicazione per esprimere contenuti legati ai Principi che li avevano commissionati e agli ambienti a cui erano destinati, sembra rievocato nella scelta dei panni della collezione fiorentina, compiuta nel secolo scorso, per arredare la sede dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Se gli stemmi medicei rappresentano un omaggio a Papa Pio IV de' Medici, che aveva fatto costruire il Palazzo che la ospita, la figura biblica di Gedeone, patrono dell'ordine del Toson d'Oro creato nel XV secolo a difesa della fede e della cristianità, e ancor più gli episodi del Nuovo Testamento celebrano i valori della Chiesa Cattolica e il riavvicinamento tra l'Italia e la Santa Sede dopo i Patti Lateranensi.

118-119. PORTIERE CON LO STEMMA DEI MEDICI, MANIFATTURA FIORENTINA, TESSITURA DA DISEGNO E CARTONE DI ALESSANDRO ROSI E BOTTEGA, 1693-1698, NELLA SALA DEL CAMINO.

[1] C. Pietrangeli, *Introduzione* alla ristampa di U. Jandolo (a cura di), *Il palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Milano e Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. XII-XIV, S. Bargellini, in *ibid.*, pp. 7, 17-20. Sulla figura storica del primo Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, cfr. E. Santarelli, *De Vecchi Cesare Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX, p. 527; S. Setta, *Tra Papa, Duce e Re: il conflitto tra Chiesa cattolica e Stato fascista nel diario 1930-1931 del primo ambasciatore del Regno d'Italia presso la Santa Sede*, Roma 1998, pp. 11-12.

[2] Ringrazio Daria Borghese per avermi generosamente trasmesso la corrispondenza tra l'architetto e l'Ambasciatore, da lei ritrovata a Roma, presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (Fondo Ambasciata presso la Santa Sede, busta 47, fascicolo 1, sotto fascicolo 8); cfr. in questo volume il saggio della stessa studiosa sugli *Arredi e opere d'arte*, pp. 99-124, in particolare p. 123, nota 3.

[3] «[Di Fausto] sto [...] sollecitando una decisione circa le offerte fatte pervenire dal prof. Hermanin il quale ha inviato un incaricato a Firenze per ritiro degli arazzi», lettera del 14 agosto 1929 (cfr. nota 2). P. Nicita Misiani, *Hermanin Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2003, vol. LXI, pp. 693-697.

[4] *Ibid.*

[5] G. Gaeta Bertelà, *Fortune e sfortune degli arazzi medicei*, in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze 1980, p. 137. L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998; Ead., *Gli arazzi fiamminghi nella collezione de' Medici*, in *Flemish Tapestry in European and American collections. Studies in honour of Guy Delmarcel*, a cura di K. Brosens, Turnhout 2003, pp. 37-47; Ead., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno 2007; Ead., *Tapestry Production in Florence: The Medici Tapestry Works, 1587-1747*, in *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, a cura di T. P. Campbell, catalogo della mostra (New York-Madrid 2007-2008), New York 2007, pp. 262-291.

[6] Articolo III della convenzione del 31 ottobre 1737; cfr. R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781, 5 voll., V, p. 258.

[7] Archivio Centrale di Stato di Roma (da qui in poi Acsr), busta 489.

[8] Soprintendenza Speciale Polo Museale Fiorentino (da qui in poi Sspmf), Ufficio Ricerche, verbale n. 203, 19 settembre 1929; protocollo n. 2042 del 12.8.1929 (ordine di servizio).

[9] «Gedeone invia ambasciatori in varie città»: lana e seta, ordito 6 fili per cm, 434 x 727 cm; Palazzo Borromeo, cappella, in deposito temporaneo da Sspmf, Inv. A. n. 152. «Gedeone interroga un giovane della gente di Socoth»: lana e seta, ordito 6 fili per cm, 416 x 398 cm; sala del Camino, in deposito temporaneo da Sspmf, Inv. A. n. 401. Per l'attribuzione cfr. G. Gaeta Bertelà, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 68-69 nn. 110-111; N. Forti Grazzini, *Museo d'arti applicate: Arazzi. (Musei e Gallerie di Milano)*, Milano 1984, pp. 24-25, 205 figg. 2-3; Meoni, *Gli arazzi...I* cit., p. 72, fig. 46; Ead., *Gli arazzi fiamminghi* cit., pp. 39, 46 note 35-39, fig. 3.

[10] Archivio di Stato di Firenze (da qui in poi Asf), Mediceo del Principato (da qui in poi Mdp) 5079, inserto 1, doc. 70, citato in Meoni, *Gli arazzi fiamminghi* cit., pp. 39, 46 nota 35.

[11] «Cena in Emmaus»: lana e seta, ordito 6 fili per cm, 320 x 230 cm; sala del Direttorio, in deposito da Sspmf; Inv. A. n. 267; «Visitazione»: lana e seta, ordito 7 fili per cm, 310 x 215 cm; sala del Direttorio, in deposito da Sspmf, Inv. A. n. 265. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini...I* cit., pp. 412-413, 422 n. 176, 427 n. 181; L. Meoni, *L'Arazzeria medicea*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, p. 108. «Portiera con lo stemma dei Medici»: lana e seta, ordito 7 fili per cm, 270 x 181 cm; sala del Camino, in deposito da Sspmf, Inv. A. n. 352; «Portiera con lo stemma dei Medici»: lana e seta, ordito 8 fili per cm, 257 x 170 cm; sala del Camino, in deposito da Sspmf, Inv. A. n. 357 (Citata da [C. Rigoni], *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma 1884, p. 7 n. 12). Per esemplari simili cfr. E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Firenze 1994, pp. 101-102 n. 89; Meoni, *L'Arazzeria medicea* cit., p. 116.

[12] Cinque dei sei arazzi erano in magazzino, il sesto, una «Portiera con lo stemma dei Medici» proveniva dalla Galleria degli Uffizi. Firenze, Biblioteca degli Uffizi (da qui in poi BU), Ms 397 (1870), n. 342; Ms 398 (1865-1878), nn. 152, 265, 267, 352, 357, 401; Ms 400 (1890), nn. 27, 120, 188, 193, 345; Ms 403 (1912-1925), nn. 152, 265, 267, 352, 357, 40. BU, Ms 403 (1912-1925), n. 352.

[13] L'episodio biblico (*Giudici* 6, 35) è ricordato nell'iscrizione al centro della bordura superiore: «Misit Gedeon nuncios in universum Manassen / et in Azer Zabulon et Neptalim». Archivio Storico Sspmf, pos. 10 n. 10. Archivio privato fiorentino, Corrispondenza Giuseppe Salvadori e RR. Gallerie, 22 maggio 1915, 18 maggio 1918; Registro lavori 1913-1922, p. 104.

[14] L'episodio biblico (*Giudici* 8, 14) è ricordato nell'iscrizione al centro della bordura superiore: «Apprehendit puerum de viris Socoth et interrogatque eum nomina / principum et seniorum Socoth et descripsit septuaginta septem viros».

[15] G. Doutrepont, *Jason et Gédéon, patrons de la Toison d'Or*, in *Mélanges Godefroid Kurth. Recueil de mémoires relatifs à l'histoire, à la philologie et à l'archéologie*, Liegi 1908, 2 voll., pp. 192-193; *La Toison d'Or un mythe européen*, a cura di J. L. Liez, catalogo della mostra (castello di Malbrouck), Parigi 1998, pp. 67, 70, 85-92.

[16] Gaeta Bertelà, in *Palazzo Vecchio* cit., pp. 68-69 nn. 110-111; Meoni, *Gli arazzi... I* cit., p. 72 fig. 46; Meoni, *Gli arazzi fiamminghi* cit., p. 39; L. Meoni, *Flamandų Įtaka xv-xviii A. Florecijos Gobelenams*, in «Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae», IV, Vilnius 2018, pp. 223-259 (in particolare pp. 249-250, fig. 29).

[17] «L'arazzerie sono 7 pezze, cioè sette dell'istoria di Gedeon. E prima ne comperai altri sei pezzi della medesima storia quali, secondo mi fu ordinato, mandai in Italia e di là verranno in mano di V[ostra] S[ignoria]» (cfr. nota 14); per le successive lettere e ricevute del Minerbetti e del suo aiutante Giovanni Miranda dalla Spagna cfr. Asf, MdP 5079, inserto 1, docc. 10, 25, 68, 69.

[18] M. Ciatti, E. Avanzati, *Gli Arazzi*, in *Il Palazzo della Provincia a Siena*, a cura di F. Bisogni, Roma 1990, pp. 283, 285, 291 note 55, 57, 66, 300 fig. 7.12, 304 fig. 7.16.

[19] Asf, Guardaroba Medicea (da qui in poi GM) 62, c. 46*v*. Galluzzi, *Istoria del Granducato* cit., III, p. 12.

[20] Asf, GM 79, c. 127*s*; GM 125, c. 3*v*; GM 198, cc. 54*v*, 75*r*; GM 710, c. 19*r*; GM 315, cc. 59*r*, 97*r*, 108*v*; GM 438, c. 59*s*; GM 508, cc. 10r, 24*v*, 42*r*; GM 582, cc. 12*v*, 13*r*, 32*v*, 55*r*; GM 902, cc. 163*s*, 386*d*; GM 972, c. 143*d*; GM 1326, c. 437*s*; GM 1449, c. 202*v*; Imperiale e Real Corte (da qui in poi Irc) 4677, c. 54*v*; Irc 3369, c. 115*r* n. 2018.

[21] Per la norma emanata il 16 maggio 1528 cfr. A. Wauters, *Les Tapisseries bruxelloises*, Bruxelles 1878; ristampa anastatica Bruxelles 1973, pp. 144-149. Per l'ordinanza del 1544 cfr. A. Frezza, *Influenze fiamminghe e originalità fiorentina nella storia dell'arazzeria medicea*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, atti del convegno (Lyceum di Firenze, Palazzo Guadagni, 5-8 ottobre 1977), Firenze 1983, pp. 232-233, 244 nota 21. Meoni, *Gli arazzi... I* cit., pp. 38-39.

[22] Forti Grazzini, *Museo* cit., p. 24.

[23] G. Delmarcel, in C. M. Brown, G. Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga. 1522-63*, New York-Seattle-Londra 1996, pp. 151, 157 note 16-18.

[24] H. Göbel, *Wandteppiche*, Lipsia 1923-1934, 4 tomi in 7 voll., 1923, I.2, p. 4. Purtroppo questo monogramma non compare nel catalogo di marche di arazzieri fiamminghi, dichiaratamente parziale, di G. Delmarcel, *Flemish Tapestry*, Tielt-Londra 1999, pp. 362-370.

[25] Gaeta Bertelà, in *Palazzo Vecchio* cit., pp. 68-69 nn. 110-111; Forti Grazzini, *Museo* cit., pp. 24-25, 205 figg. 2-3; Meoni, *Gli arazzi... I* cit., p. 72 fig. 46; *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, a cura di T. P. Campbell, catalogo della mostra, New York 2002, p. 276; Meoni, *Gli arazzi fiamminghi* cit., pp. 39, 46 note 35-39, fig. 3.

[26] R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlino 1913, pp. 12, 296, 297; E. A. Standen, *Some Sixteenth Century Grotesque Tapestries*, in *L'Art brabançon au milieu du xvie siècle et les tapisseries du château du Wawel à Cracovie*, atti del colloquio internazionale (14-15 dicembre 1972), Bruxelles 1974, pp. 229-237; Forti Grazzini, *Museo* cit., pp. 23-24; L. Meoni, *Gli arazzieri delle «Storie*

della Creazione» medicee, in «Bollettino d'Arte», 58, serie VI (1989), p. 65 nota 11; DELMARCEL, *Flemish* cit., pp. 87, 118, 128, 205.
[27] T. CAMPBELL, R. BAUER, in *Tapestry in the Renaissance* cit., pp. 452-457 n. 54.
[28] FORTI GRAZZINI, *Museo* cit., p. 24.
[29] T. P. CAMPBELL, in *Tapestry in the Renaissance* cit., pp. 187-203, 287-303.
[30] G. DELMARCEL, in *Tapestry in the Renaissance* cit., pp. 329-340, nn. 37-40.
[31] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., pp. 412-413, 422 n. 176, 427 n. 181; MEONI, *L'Arazzeria medicea* cit., p. 108.
[32] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., pp. 78-79, 94, 124-127; *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei «Creati fiorentini»*, a cura di L. Meoni, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2008, pp. 33-37.
[33] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., pp. 98, 412, 513. K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, Firenze 1981-1987, 3 voll., II, 1983, p. 1020 n. 55.
[34] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., pp. 308-309 n. 111.
[35] *Ibid.*, pp. 418 n. 174, 423 n. 177, 428 n. 182
[36] S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, pp. 270-272 n. 111, fig. 258.
[37] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., p. 298 n. 107.
[38] *Ibid.*, pp. 424 n. 178, 426 n. 180.
[39] *Ibid.*, pp. 414 n. 172, 420 n. 175, 425 n. 179.
[40] *Ibid.*, pp. 98, 412-413.
[41] A. S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, pp. 49-51; D. DE VOS, *Rogier van der Weyden*, New York 1998, p. 288; DELMARCEL, *Flemish* cit., pp. 47-52.
[42] MEONI, *Gli arazzi... I* cit., pp. 98-99, 412. Per gli arazzi del Févère cfr. L. MEONI, *L'arazzo con la Madonna della gatta e le copie tessute di Pietro Févère dai quadri della granduchessa Vittoria della Rovere*, in *Federico Barocci. Il miracolo della Madonna della gatta*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 123-137; EAD., *Gli arazzi... II* cit., pp. 14-17; L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. III. La manifattura all'epoca di Ferdinando II de' Medici. La direzione di Pietro Févère e Giovanni Pollastri e la produzione di Pietro e Bernardino von Asselt (1630-1672)*, Livorno 2018.
[43] C. AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV*, Melegnano 1995, pp. 66-67.
[44] Cfr. in questo volume il saggio di Ch. L. Frommel, *L'architettura di Palazzo Borromeo*, pp. 63-83.
[45] ACANFORA, *Alessandro Rosi* cit., pp. 30-31, 101-102 n. 89; MEONI, *L'Arazzeria medicea* cit., p. 116; L. MEONI, D. L. TRUPIN, C. PERRONE DA ZARA, in *Tapestries in the Acton Collection at Villa La Pietra / Gli arazzi della collezione Acton a Villa La Pietra*, a cura di F. Baldry, H. Spande, Firenze 2010, pp. 178-185, cat. 16; L. MEONI, in *Le Caserme Tassi e Baldissera a Firenze. Opere e Arredi*, a cura di M. Sframeli, Firenze 2012, pp. 162-163, cat. 30.
[46] ASF, GM 951, cc. 149*r*, 157*r*.
[47] ASF, GM 951, cc. 192*r*, 308*r*.
[48] ASF, GM 942, cc. 28*v*-29*r*, 33*r*, 36*r*, 42*r*, 43*r-v*, 47*r*, 52*r*.



120. VEDUTA D'INSIEME DELLA SALA DEI BEATI. L'AMBIENTE SI TROVA SOPRA LA FONTANA DI GIULIO III, AL CENTRO DELL'EDIFICIO PROGETTATO DA PIRRO LIGORIO COME CONGIUNZIONE TRA I DUE APPARTAMENTI DESTINATI AI NIPOTI DI PIO IV, FEDERICO E CARLO BORROMEO, CHE SI SAREBBERO DOVUTI TROVARE A DESTRA E A SINISTRA DELLO STESSO.

Storia dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede

Pietro Pastorelli*

I rapporti diplomatici tra l'Italia e la Santa Sede ebbero inizio con l'entrata in vigore, il 7 giugno 1929, del Trattato del Laterano del febbraio precedente, con il quale la Santa Sede riconosceva il Regno d'Italia e questo, a sua volta, le riconosceva la piena e assoluta sovranità sulla Città del Vaticano quale spazio territoriale indipendente per l'adempimento della sua missione apostolica.

Dieci giorni dopo il Ministro degli Esteri italiano (Mussolini) ebbe l'approvazione reale e il gradimento del Vaticano per la nomina a primo Ambasciatore di Cesare Maria de Vecchi di Val Cismon. Non era un diplomatico ma un politico, che aveva le qualità necessarie a svolgere quella prima missione: notorietà nell'ambito del partito fascista, sicura lealtà monarchica, riconosciuta fede cattolica, elevata cultura. Piemontese, laureato in Giurisprudenza e in Lettere, libero docente di Storia del Risorgimento, valoroso combattente nella Prima guerra mondiale, membro e deputato del partito fascista, ma della sua componente nazionalista, De Vecchi era stato uno dei quadrumviri della marcia su Roma, il 28 ottobre 1922. Dopo una breve permanenza al governo come sottosegretario, era però finito a fare il governatore della Somalia, nel marzo 1923, rimanendo così estraneo al processo d'instaurazione della dittatura.

De Vecchi presentò le sue credenziali al Papa Pio XI, il 25 giugno. Se fosse stato pubblicato interamente il suo diario, conservato nell'archivio di famiglia, si potrebbe seguire quasi giorno per giorno la sua attività. Ne abbiamo invece a disposizione una versione integrale per gli anni 1930-1931, e un'altra che giunge fino al termine della sua missione, ma è liberamente rielaborata e tagliata dal curatore.

La sua è stata una missione lunga (cinque anni e mezzo) e una delle più delicate di un rappresentante italiano presso la Santa Sede, solo che si consideri che il Trattato del Laterano chiudeva un contenzioso, tra Italia e Santa Sede, chiamato «questione romana», che durava da cinquantanove anni.

La prima questione che De Vecchi dovette affrontare fu la festa del 20 settembre, che, nel calendario italiano, celebrava la «breccia» di Porta Pia, ossia la presa di Roma e la conseguente scomparsa dello Stato Pontificio. Trovò la soluzione proponendo che in quel giorno fossero esposte dagli edifici pubblici le due bandiere, italiana e vaticana, in attesa che opportune norme, concordate tra le parti, spostassero la festività all'11 febbraio. Ma la crisi maggiore fu quella determinata dall'attività dell'Azione Cattolica, che si concluse, nel maggio 1931, con lo scioglimento dei circoli giovanili dell'associazione. La vertenza, che nel suo aspetto giuridico era di natura non diplomatica, fu risolta direttamente dal capo del governo e da padre Tacchi-Venturi per la Santa Sede, ma De Vecchi, pur non essendo parte ufficiale nella trattativa, vi concorse in vario modo: dalle buone e franche relazioni che era riuscito a istaurare con la Segreteria di Stato vaticana al perfezionamento dei testi dell'intesa.

Superata questa crisi, la missione di Cesare Maria de Vecchi si semplificò per il maturarsi della convinzione da entrambe le parti, Italia e Santa Sede, che la continuazione del contrasto, che aveva opposto i cattolici italiani allo Stato liberale fin quasi alle soglie della Prima guerra mondiale, non aveva più senso. Certo la Chiesa si trovava di fronte a un interlocutore, il regime fascista, che non era di suo pieno gradimento, ma nulla era in suo potere per mutarlo e inoltre doveva riconoscere che le lasciava comunque una grande libertà d'azione in campo spirituale. Da parte sua, il governo fascista, una volta ben circoscritte le rispettive sfere di competenza, non aveva ragione di temere la rivincita che alcuni ambienti cattolici avevano cercato sullo Stato Italiano dopo il 1929, e cominciava anzi a considerare come un fatto positivo anche per l'Italia il rilancio del prestigio della Santa Sede sul piano internazionale derivante dalla chiusura della questione romana.

Di questo processo l'Ambasciatore fu un convinto assertore e un attivo promotore, come fa fede il suo diario e la sua nutrita corrispondenza diplomatica, particolarmente interessante perché i suoi contatti non si esaurivano con le visite alla Segreteria di Stato, ma veniva frequentemente ricevuto in udienza dallo stesso Pontefice, cosa che non si è più verificata nella stessa misura con i suoi successori.

Con l'avvento al potere di Hitler in Germania e la crisi politica spagnola dell'inizio degli anni trenta i rapporti italo-vaticani uscirono dal campo strettamente bilaterale per estendersi alla situazione della Chiesa in Germania, Austria, Spagna. Si possono leggere, ad esempio, nella documentazione diplomatica italiana sul 1934, gli appunti di De Vecchi sulla richiesta di Mussolini alla Santa Sede se e in quali termini potesse intervenire, nel suo primo incontro con Hitler, a favore della situazione della Chiesa in Germania, la risposta positiva del Papa e il resoconto dell'intervento che Mussolini fa per la Santa Sede; oppure i rapporti dell'Ambasciatore sui colloqui avuti in Vaticano a proposito dell'atteggiamento della Chiesa austriaca che non appariva, a differenza del governo Schuschnigg, decisamente contraria all'*Anschluss*.

La missione di Cesare Maria de Vecchi, da lui svolta nel migliore dei modi che le circostanze consentivano, ebbe termine nel gennaio 1935, quando fu chiamato a fare, per quasi due anni, il Ministro dell'Educazione Nazionale. Trattandosi di un politico, è opportuno ricordare che dal novembre 1936 venne relegato al ruolo di governatore delle isole italiane dell'Egeo, che nella seduta del Gran Consiglio del fascismo, il 25 luglio 1943, votò la mozione Grandi, che per questo fu condannato a morte dal Tribunale speciale di Verona nel gennaio 1944, ma la sentenza non poté essere eseguita, perché si era rifugiato tempestivamente in Svizzera.

A succedergli a Palazzo Borromeo, nel luglio 1935, fu Bonifacio Pignatti Morano di Custoza, un distinto diplomatico al vertice della carriera, avendo raggiunto il grado di Ambasciatore nel 1930. Proveniva da Parigi dove era stato dall'agosto 1932, svolgendo con capacità ed equilibrio la sua missione, che era culminata nel febbrile negoziato per gli accordi italo-francesi del 7 gennaio 1935. Il compito che lo attendeva non era difficile, dato il positivo stato dei rapporti tra l'Italia e la Santa Sede, ma anche a lui toccò di dover gestire momenti delicati che furono in particolare due, entrambi nel 1938.

Il primo fu la visita di Hitler a Roma nel maggio. Com'è noto, Pio XI, con l'enciclica *Mit brennender Sorge*, aveva, nel settembre precedente, condannato il nazionalsocialismo. La notizia della prossima visita a Roma del suo supremo

rappresentante, che per di più sarebbe stato accolto con la massima solennità, provocò vivaci reazioni in Vaticano. La questione era tanto più delicata perché la Santa Sede invocò la violazione dell'articolo I del Concordato che impegnava l'Italia a impedire in Roma tutto ciò che potesse essere in contrasto con il «carattere sacro della Città Eterna». Pignatti ebbe il suo da fare per trovare una soluzione del problema, che consistette nel trasferire il Papa a Castelgandolfo durante il soggiorno di Hitler e nell'escludere le zone prospicienti la Città del Vaticano dai percorsi per cui egli sarebbe transitato.

Il secondo momento delicato, che ebbe conseguenze più gravi, si determinò a proposito della legislazione razziale progettata ed emanata nell'autunno. La Santa Sede vi era contraria soprattutto per quanto riguardava le conseguenze sul matrimonio. La crisi arrivò al punto che il Papa scrisse due lettere personali, una al capo del governo e l'altra al re. Il non aver ottenuto risposte soddisfacenti indusse il Papa a lamentarsene pubblicamente nel messaggio natalizio. Pignatti, che pur aveva solidi contatti in Segreteria di Stato, nulla poté fare per attenuare la crisi e si dovette registrare un peggioramento dei rapporti tra l'Italia e la Santa Sede tale da non potersi paragonare alla contesa del 1931 per l'Azione Cattolica.

Il nuovo pontificato, nel marzo 1939, con l'elezione del Cardinale Pacelli che, in segno di continuità volle chiamarsi anch'egli Pio (XII), non migliorò di molto la situazione. Rimaneva la grave preoccupazione per il sempre più forte allineamento dell'Italia al Reich hitleriano, ma Papa Pacelli, con la sua notevole esperienza diplomatica di nunzio e poi di Segretario di Stato, vedeva con ansia ancor maggiore l'oscurarsi del panorama internazionale e la concreta minaccia di un conflitto. Dette perciò avvio ai suoi numerosi tentativi di pace nei quali Pignatti ebbe la sua parte, sia pure piccola e indiretta, nel senso che il Papa lo faceva informare dei passi che intraprendeva affinché li anticipasse al Governo allo scopo di ottenerne la cooperazione. L'espediente funzionò, perché Mussolini aveva sì accettato il Patto d'Acciaio con la Germania nel maggio, ma la guerra voleva farla solo tre anni dopo. La documentazione diplomatica italiana e quella vaticana illustrano bene questo sottile gioco.

All'inizio del novembre 1939 la missione di Pignatti ebbe termine: andava in pensione per raggiunti limiti di età. A succedergli fu chiamato un politico, il ministro della Cultura Popolare, Dino Alfieri, per marcare la volontà del regime di migliorare al massimo i rapporti con la Santa Sede. Alfieri non era uno dei grandi del partito fascista ma, a seguito di un rimpasto ministeriale, Mussolini trovò che fosse l'uomo giusto per quel posto. Migliorare i rapporti, come? In un modo che fosse pubblicamente chiaro in Italia e all'estero: uno scambio di visite ufficiali fra i Reali e il Papa. Alfieri, nel primo capitolo delle sue memorie dedicato a questo incarico diplomatico, si attribuisce il merito di aver riesumato la relativa pratica da tempo inevasa. Certo è che il 21 dicembre 1939 Vittorio Emanuele III e la regina Elena si recarono in visita ufficiale in Vaticano e il 28 dicembre Pio XII restituì la visita al Quirinale. Alfieri racconta con dovizia di particolari l'avvenimento e le difficoltà, specie da parte della Santa Sede, per realizzarlo. Ma in definitiva era un evento di cui poteva andare giustamente fiero se si pensa al lungo e travagliato *iter* della questione romana e agli stessi sviluppi seguiti agli accordi del 1929. Lo scambio di visite costituiva il vero suggello ufficiale che la pace tra Italia e Santa Sede era veramente fatta.

La missione di Alfieri fu breve: durò fino all'aprile 1940. Essendo un politico, occorre ricordare, come s'è fatto per Cesare Maria de Vecchi, che dopo la Santa Sede andò come Ambasciatore a Berlino, partecipò al Gran Consiglio

del fascismo, il 25 luglio 1943 votò la mozione Grandi, fu per questo condannato a morte dal Tribunale speciale di Verona nel gennaio 1944, ma la sentenza non fu eseguita perché aveva provveduto in tempo a mettersi in salvo.
Alla Santa Sede approdò, nel maggio 1940, un diplomatico di gran fama, Bernardo Attolico. Per la verità, Attolico era un diplomatico di carriera alquanto speciale perché, grande esperto di problemi economico-finanziari, vi era entrato, senza concorso, nel settembre 1919, con il grado di ministro plenipotenziario di seconda classe e nel febbraio 1927 era già Ambasciatore a Rio de Janeiro, nel 1930 a Mosca, nel 1935 a Berlino, che aveva dovuto lasciare per il venir meno del gradimento tedesco, nonostante fosse stato il negoziatore del Patto d'Acciaio. L'Ambasciata presso la Santa Sede fu quindi per lui un rifugio, dove trascorse gli ultimi due anni della sua vita. Un rifugio tuttavia che non lo dispensò dallo svolgere un'intensa attività diplomatica come è ampiamente testimoniato dalla documentazione vaticana e da quella italiana parallela, poiché la guerra, iniziata nel settembre 1939, si trasformò, proprio durante la sua permanenza a Palazzo Borromeo, da europea a mondiale, con l'intervento dell'Italia, dell'Unione Sovietica, del Giappone e degli Stati Uniti.

Il momento più critico per la missione di Attolico si verificò quando, il 22 giugno 1941, la Germania hitleriana attaccò l'Unione Sovietica. È da ricordare infatti che la Santa Sede, durante gli anni del secondo conflitto mondiale mantenne ovviamente un atteggiamento di neutralità, ma si trattò, è stato notato, di «una neutralità benevola verso le democrazie occidentali e una neutralità critica nei riguardi degli Stati totalitari». Cosa assai facile fino a quel momento, se si ha presente che nel 1937, oltre la condanna del nazionalsocialismo, Pio XI aveva emanato l'enciclica *Divini Redemptoris* di condanna del comunismo, e Pio XII, nell'ottobre 1939, con l'enciclica *Summi Pontificatus*, aveva precisato che era proprio a tali ideologie che si doveva imputare lo scoppio del conflitto, esaltando quindi il valore del sistema democratico nel governo dei popoli. Con il passaggio, non per sua scelta, dell'Unione Sovietica, dall'uno all'altro fronte, la Santa Sede si trovò investita dalla richiesta americana di applicare alla *Divini Redemptoris* la bizantina distinzione tra l'errore e l'errante per escluderne l'applicazione nei riguardi dei russi, e da quella dell'Italia di benedire la «crociata» contro il comunismo. Questo il difficile compito che toccò ad Attolico. La Santa Sede, come resistette alla richiesta americana, così respinse quella italiana. La risposta di monsignor Tardini ad Attolico fu: «Vedo la crociata, ma non vedo i crociati». Una risposta che Attolico, con la sua esperienza e la sua cultura, si aspettava. Più fortunata fu l'azione da lui svolta per stabilire relazioni diplomatiche tra il Giappone e la Santa Sede, che faceva tuttavia parte di una rincorsa intrapresa da varie parti per accreditarsi presso la Santa Sede, la cui autorità morale in campo internazionale era cresciuta notevolmente durante il conflitto.
Il successore di Attolico, scomparso il 9 febbraio 1942, fu un altro rinomato ambasciatore di carriera, Raffaele Guariglia. Si trovava senza incarico dopo essere rientrato da Parigi per la dichiarazione di guerra alla Francia, ed ebbe immediatamente il gradimento dalla Santa Sede, essendo da molto tempo amico personale del Segretario di Stato Cardinale Maglione. Sulla missione di Guariglia c'è ampia testimonianza, oltre che nella documentazione italiana e vaticana, in quasi quaranta pagine dei suoi pur estesi ricordi.
Uno dei primi compiti che gli toccò fu quello di «carceriere» dei rappresentanti degli Stati nemici ospitati in Vaticano, nel senso che la Segreteria di Stato aveva affidato all'Ambasciata italiana la responsabilità di concedere a quei di-

plomatici il permesso di uscire dalla Città del Vaticano per quanto loro potesse occorrere di fare a Roma. E ciò perché correvano tante voci che essi si dedicassero ad attività di spionaggio. Guariglia assolse questo compito tanto bene, anche per la bonomia e la giovialità del suo carattere, da meritare vari riconoscimenti, in particolare quello dell'Ambasciatore inglese Osborne.

La questione maggiore di cui dovette occuparsi fu però quella del bombardamento di Roma. La Santa Sede lo temeva da tempo, ma fu solo nell'aprile 1942 che il problema venne alla ribalta con la richiesta al Governo italiano di scongiurare quell'eventualità. Guariglia si mosse iniziando una lunga e complicata trattativa. La prima risposta dei comandi alleati fu che il Papa si trasferisse a Castelgandolfo: così non avrebbe corso pericoli. Ma Pio XII rifiutò il suggerimento, perché, disse, non della sua sicurezza personale si trattava, bensì di quella della diocesi di cui era vescovo. Un passo avanti fu compiuto quando si passò all'ipotesi di rendere Roma «città aperta», ossia priva di comandi, installazioni militari e snodi ferroviari di rilevante interesse bellico. Con l'attiva collaborazione del Ministero degli Esteri, Guariglia riuscì a ottenere la promessa del capo del Governo di trasferire in varie altre sedi i comandi militari, mentre nessun impegno riuscì ad avere per le ferrovie. Nonostante il suo prodigarsi, la questione era però ancora in alto mare al momento della sua sostituzione, improvvisa e inattesa, ai primi del febbraio 1943.



121. CANCELLERIA DELL'AMBASCIATA D'ITALIA PRESSO LA SANTA SEDE. L'EDIFICIO È STATO ULTIMATO NEL 2002 SECONDO IL PROGETTO DI MARIO TONELLI.

Che cosa era successo? Guariglia non aveva certo demeritato nello svolgimento della sua missione e anzi la sua opera era stata vivamente apprezzata dalla Segreteria di Stato non meno che dal Governo Italiano, ma doveva liberare la sede per fare posto al suo Ministro degli Esteri che, sbarcato dal governo nel rimpasto del 5 febbraio con cui Mussolini si era liberato di tutti i gerarchi che avevano iniziato a contrastarlo, aveva chiesto e ottenuto d'essere inviato a fare l'Ambasciatore presso la Santa Sede, rientrando così in carriera dopo otto anni e mezzo di congedo per incarichi politici. Guariglia fu destinato ad Ankara da dove tornò per fare il Ministro degli Esteri nei quarantacinque giorni romani del governo Badoglio, e Galeazzo Ciano divenne il sesto Ambasciatore presso la Santa Sede.

La sua missione non si segnalò particolarmente, perché Ciano, più che badare ai rapporti con la Santa Sede, si occupava dei problemi interni del Paese. Palazzo Borromeo divenne particolare luogo d'incontro di quanti pensavano ai modi possibili per far uscire l'Italia dal conflitto senza ulteriori e più gravi danni. Fece comunque il suo dovere, come risulta dalla documentazione italiana e vaticana in cui è spesso citato. La questione di maggiore interesse, cui si dedicò con grande impegno, fu quella del bombardamento di Roma sulle linee tracciate dal suo predecessore. Ma ugualmente senza successo: il 19 luglio Roma fu bombardata con epicentro lo scalo ferroviario di San Lorenzo. Il suo ultimo contatto con il Cardinale Maglione avvenne il 24 luglio, poco prima che iniziasse la seduta del Gran Consiglio, nella quale Ciano votò a favore della mozione Grandi. Non tornò più a Palazzo Borromeo; preferì ritirarsi nella sua abitazione privata. Fidando sul fatto d'essere genero di Mussolini, non prese, come altri firmatari della mozione Grandi, particolari precauzioni. Raggirato con un inganno, finì nelle mani dei tedeschi che lo consegnarono alle autorità di Salò. Condannato a morte dal Tribunale speciale, la sentenza fu eseguita nel fossato del carcere di Verona. Legato a una sedia, cadde, colpito alla schiena dalla scarica del plotone d'esecuzione, all'alba dell'11 gennaio 1944.

A partire dall'agosto 1943, l'Ambasciata fu retta dal consigliere Francesco Babuscio Rizzo, come incaricato d'affari. È giusto ricordarlo tra i titolari dell'Ambasciata perché, in tempi estremamente difficili, la tenne aperta non solo per il disbrigo degli affari correnti, come usa dire, ma anche per l'impegno che profuse nel soccorrere quanti chiedevano aiuto all'Ambasciata, in stretto coordinamento con i relativi servizi della Santa Sede.

La vacanza della sede terminò nel marzo 1947, dopo la firma del trattato di pace quando il Ministro degli Esteri Sforza vi nominò Pasquale Diana, che rimase però a Palazzo Borromeo solo dieci mesi, finché fu destinato a Bruxelles. Sicché il primo vero Ambasciatore del dopoguerra fu Antonio Meli Lupi di Soragna, che assunse l'incarico nel gennaio 1948. Veniva da Parigi, dove era stato segretario generale della delegazione italiana che assisteva ai lavori della Conferenza della pace e, come tale, era stato obbligato, il 10 febbraio 1947, ad apporre la sua firma, a nome dell'Italia, al testo del trattato. Rappresentava la nuova Italia repubblicana e democratica che non aveva più motivi di veder sorgere situazioni politiche d'attrito con la Santa Sede, anche se l'infelice riferimento, nell'articolo 7 della nuova Costituzione, ai Patti Lateranensi era destinato a generare confusione tra l'immutabile Trattato del Laterano, su cui tali rapporti si basavano, e il Concordato che ne era, si potrebbe dire, un accessorio, suscettibile d'essere modificato secondo le esigenze dei tempi.

Per mancanza di fonti, non è possibile dare qualche notizia degli altri diciassette Ambasciatori che si sono succeduti dopo Soragna. Cosa che non deve sorprendere essendo «contemporanei», rispetto ai primi sei che possiamo invece considerare «storici». Se ne possono solo ricordare i nomi con il relativo periodo di missione. Sono: Giorgio Mameli (gennaio 1952 - ottobre 1957), Bartolomeo Migone (novembre 1957 - ottobre 1964), Giulio Del Balzo di Presenzano (novembre 1964 - giugno 1969), Gian Franco Pompei (luglio 1969 - ottobre 1977) Vittorio Cordero di Montezemolo (novembre 1977 - aprile 1979), Bruno Bottai (maggio 1979 - luglio 1981 e marzo 1994 - luglio 1997), Claudio Chelli (agosto 1981 - novembre 1985), Andrea Cagiati (dicembre 1985 - febbraio 1988), Emanuele Scammacca del Murgo e dell'Agnone (marzo 1988 - giugno 1992), Giuseppe Baldocci (luglio 1992 - febbraio 1994), Alberto Leoncini Bartoli (agosto 1997 - luglio 1999), Raniero Avogadro (agosto 1999 - dicembre 2003),

Giuseppe Balboni Acqua (gennaio 2004 - settembre 2007), Antonio Zanardi Landi (ottobre 2007 - dicembre 2010), Francesco Maria Greco (dicembre 2010 - marzo 2015), Daniele Mancini (marzo 2015 - settembre 2017), Pietro Sebastiani (in carica dal settembre 2017)[1].
Ma cinque di questi nomi da Del Balzo a Chelli sono quelli degli Ambasciatori che, dal 1967 al 1984, sono stati testimoni o protagonisti della vicenda che, iniziatasi con i rilievi della Santa Sede alla proposta italiana di una legge sul divorzio, si è poi sviluppata, dall'ottobre 1976, in un lungo e difficile negoziato che ha portato, nel febbraio 1984, alla revisione del Concordato. Lo si è voluto ricordare non solo per la pressante e faticosa attività cui sono stati sottoposti dalla maggiore questione che in questo periodo «contemporaneo» l'Ambasciata ha dovuto affrontare, ma anche perché due di essi, Pompei e Chelli, ne hanno lasciato più o meno ampia traccia nei loro ricordi.

* Pietro Pastorelli è scomparso nel 2013. In questo volume si è voluto ripubblicare, con lievi modifiche di carattere essenzialmente editoriale, il capitolo da lui scritto per il volume voluto dall'allora Ambasciatore presso la Santa Sede, Antonio Zanardi Landi (*I Primi ottant'anni dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, a cura di D. Borghese, Torino 2008, pp. 180-186).

[1] L'elenco degli Ambasciatori dal dicembre 2010 al 2019 è stato aggiornato dalla curatrice.

Opere cui si è fatto riferimento nel testo:
Actes et Documents du Saint Siège relatifs à la Seconde Guerre Mondiale, voll. I-XI, Roma 1965-1981; D. ALFIERI, *Due dittatori di fronte*, Milano 1948; C. CHELLI, *Storie del tempo non perduto*, Padova 2001; C. M. DE VECCHI DI VAL CISMON, *Il Quadrunviro scomodo. Il vero Mussolini nelle memorie del più monarchico dei fascisti*, a cura di L. Romersa, Milano 1983; C. M. DE VECCHI DI VAL CISMON, *Tra Papa, Duce e Re*, a cura di S. Setta, Roma 1998; *I Documenti Diplomatici Italiani*, serie settima-decima, Roma 1953-2007; R. GUARIGLIA, *Ricordi 1922-1946*, Napoli 1950; P. PASTORELLI, *Pio XII e la politica internazionale*, in *Pio XII*, a cura di A. Riccardi, Bari 1984; G. POMPEI, *Un ambasciatore in Vaticano. Diario 1969-1977*, a cura di P. Scoppola, Bologna 1994.

Ambasciatori d'Italia presso la Santa Sede dal 1929 a oggi

1929-1935 Cesare Maria de Vecchi di Val Cismon
1935-1939 Bonifacio Pignatti Morano di Custoza
1939-1940 Dino Alfieri
1940-1942 Bernardo Attolico
1942-1943 Raffaele Guariglia
Febbraio-luglio 1943 Galeazzo Ciano
1943-1947 Francesco Babuscio Rizzo
1947-1948 Pasquale Diana
1948-1952 Antonio Meli Lupi di Soragna
1952-1957 Francesco Giorgio Mameli
1957-1964 Bartolomeo Migone
1964-1969 Giulio del Balzo di Presenzano
1969-1977 Gian Franco Pompei
1977-1979 Vittorio Cordero di Montezemolo
1979-1981 Bruno Bottai
1981-1985 Claudio Chelli
1985-1988 Andrea Cagiati
1988-1992 Emanuele Scammacca del Murgo e dell'Agnone
1992-1994 Giuseppe Baldocci
1994-1997 Bruno Bottai
1997-1999 Alberto Leoncini Bartoli
1999-2003 Raniero Avogadro
2004-2007 Giuseppe Balboni Acqua
2007-2009 Antonio Zanardi Landi
2009-2015 Francesco Maria Greco
2015-2017 Daniele Mancini
2017 Pietro Sebastiani

Capi missione degli Stati italiani pre-unitari presso la Santa Sede dal 1792 al 1860

Regno di Sardegna

1792-1796 cavaliere Damiano di Priocca, Ministro Plenipotenziario
1797-1798 commendatore don Domenico Ambrosio di Chialamberto, Ministro Plenipotenziario
1819-1824 conte Giuseppe Barbaroux, missione straordinaria
1825-1837 marchese Nicola Crosa di Vergagni, incaricato d'affari
1838-1846 conte Federico Broglia di Monbello, Ministro Plenipotenziario
1847-1849 marchese Domenico Pareto, Ministro Plenipotenziario
1850-1851 marchese Ippolito Spinola, incaricato d'affari
1851-1852 cavaliere Manfredi Balbo Bertone di Sambuy, Ministro Plenipotenziario
1853-1855 conte Roberto Beraudo di Pralormo, incaricato d'affari
1856-1857 marchese Giovanni Antonio Maria Migliorati, incaricato *ad interim*
1858-1859 Domenico Pes di San Vittorio, conte della Minerva, incaricato *ad interim*

Regno delle Due Sicilie

1792-1797 cavaliere don Carlo Ramette, incaricato d'affari
1798 Fra' Balì don Innocenzo Pignatelli, Ministro Plenipotenziario
1819-1821 don Tommaso Spinelli, marchese di Fuscaldo, Ministro Plenipotenziario
1821-1822 cavaliere don Gaetano Cattaneo, incaricato d'affari
1822-1829 don Tommaso Spinelli, marchese di Fuscaldo, Ministro Plenipotenziario
1831-1832 commendatore don Luigi Carafa della Spina dei Duchi di Traetto, incaricato d'affari
1833-1856 conte don Giuseppe Costantino Ludolf, Ministro Plenipotenziario
1857-1860 commendatore Giacomo de Martino, incaricato d'affari

Ducato di Modena

1819-1830 conte Lazzaro Ceccopieri, incaricato d'affari
1831-1832 conte Felice Ceccopieri, incaricato d'affari
1833-1860 conte Luigi Simonetti, incaricato d'affari

Ducato di Lucca

1821-1822 don Giuseppe Narciso Aparici, incaricato d'affari
1824-1827 duca Adrien de Montmorency-Laval, Ministro Plenipotenziario
1828-1829 visconte René de Chateaubriand, Ministro Plenipotenziario
1832-1833 marchese Pietro Labrador, Ministro Plenipotenziario
1835-1837 marchese Nicola Crosa di Vergagni, Ministro Plenipotenziario
1838-1846 conte Federico Broglio di Mombello, Ministro Plenipotenziario

Granducato di Toscana

1792-1795 cavaliere Giovanni Gianni, incaricato d'affari
1796-1798 cavaliere Luigi Angiolini, incaricato d'affari
1847-1860 cavaliere Scipione Bargagli, Ministro Residente

Repubblica di Venezia

1792-1794 don Antonio Capello, Ambasciatore
1795-1797 don Pietro Pesaro, Ambasciatore

Ringraziamenti

Questa pubblicazione asseconda la volontà di un sempre più diffuso utilizzo, istituzionale ma anche aperto a un pubblico specializzato e alla cittadinanza, e di una più incisiva valorizzazione dello straordinario Palazzo Borromeo. Ciò comporta impegno, cure, attenzioni e migliorie costanti.

Ringrazio quindi vivamente per il loro generoso contributo:

- per il restauro appena terminato della facciata su via Flaminia, la Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma;
- per il recente arricchimento e ammodernamento degli apparati di illuminazione, interna ed esterna, Enel X;
- per le ristrutturazioni interne di una sezione dell'ala occidentale del Palazzo, in parte concluse e in parte in corso d'opera, la DGAI del MAECI.

Ringrazio infine il Touring Club Italiano con le sue guide volontarie che da novembre 2017 mensilmente e in eventi *ad hoc* accompagnano i visitatori a Palazzo Borromeo e il personale dell'Ambasciata a cominciare dal Cons. Maria Chiara Greggi e dalla dottoressa Francesca Maria Orsini per il loro contributo alla realizzazione di questo volume.

Pietro Sebastiani
Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede

Bibliografia

E. ACANFORA, *Alessandro Rosi*, Firenze 1994.

J. S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Roma 1954.

D. ACOVIÇ, D. BORGHESE e A. KADIJEVIÇ, *L'Ambasciata d'Italia a Belgrado e gli Edifici Italiani in Serbia e Montenegro*, Belgrado 2005.

Actes et Documents du Saint Siège relatifs à *la Seconde Guerre Mondiale*, voll. I-XI, Roma 1965-1981.

B. ADORNI, *Vignola e l'antico*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 15-29.

B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES e R. J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002.

J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation: the architectural patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007.

D. ALFIERI, *Due dittatori di fronte*, Milano 1948.

C. AMELLI, *Giovanni Angelo Medici Papa Pio IV*, Melegnano 1995.

M. ASCIUTTI, *L'area Flaminia a Roma,* Roma 2015.

P. ASTRUA, A. M. BAVA e C. E. SPANTIGATI (a cura di), *«Il Nostro Pittore Fiamengo». Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607)*, catalogo della mostra, Torino 2005.

M. G. AURIGEMMA, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007.

E. AVANZATI e M. CIATTI, *Gli Arazzi*, in *Il Palazzo della Provincia a Siena*, a cura di F. Bisogni, Roma 1990, pp. 273-304.

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642.

G. A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome. 1565-1610*, Toronto 2003.

M. BAIONI, *Risorgimento in camicia nera: studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Roma 2006.

G. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma 1911.

W. BARBERIS (a cura di), *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, Torino 2007.

W. BARBERIS, A. MERLOTTI e T. RICARDI DI NETRO, *I Savoia. Storia di una dinastia*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza e storia di una corte europea*, a cura E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Torino 2007, pp. 21-90.

S. BARGELLINI, in U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. 5-45.

I. BARISI, M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma 2003.

P. BARTOLI AMICI, *Jandolo Augusto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2004, vol. LXII, pp. 143-145.

A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Würzburg 1920, vol. XVII.

M. C. BASILI, *Villa Giulia*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO e M. A. GIUSTI, *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milano 2001, pp. 169-170.

N. BAZZANO, *Marco Antonio Colonna*, Salerno 2003.

D. BEAUJEAN (a cura di), *Hollstein's German Engravings Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Rotterdam 2004.

I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1970.

F. BELLINI, *La Civitas Pia e le fortificazioni vaticane di Pio IV*, in «Studi Romani», 2013 (2014), LXI, nn. 1-4, pp. 42-76.

F. BELLINI, *Le porte romane di Pio IV (1559-1564)*, in «Roma moderna e contemporanea», gennaio-giugno 2014 (2015), anno 22, fasc. 1, pp. 37-61.

I. BENTINI, *Scarsellino. I Misteri del Rosario*, Ferrara 1992.

J. BENTINI e S. GUARINO, *Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, Milano 2002.

M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino 1968.

M. G. BERNARDINI, *La «terza Galleria»: i depositi fuori sede*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma. Un Secolo di Vita*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1987, n. 5, pp. 81-102.

C. BERNARDINI ed E. RICCOMINI (a cura di), *Donato Creti. Melanconia e perfezione*, catalogo della mostra, Bologna 1998.

G. P. BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma 1985.

L. BERRA, *L'accademia delle Notti Vaticane fondata da S. Carlo Borromeo*, Roma 1915.

F. BERTINI, *Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano*, in «Horti Hesperidum», 3-2013,I, pp. 343-371.

M. BIRINDELLI, *L'edificio originario e la Valle Giulia*, in «Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza», 2000-2001 (2002), nn. 62-65, pp. 17-30.

D. BORGHESE (a cura di), *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, Torino 2008.

D. BORGHESE (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2011.

P. BISCOTTINI (a cura di), *Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, Milano 2005.

R. BLACK, *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, Cambridge 1985.

G. BORSELLINO, *Michele Gordigiani*, Torino 1994.

C. BRAGAGLIA VENUTI, *L'antichità moralizzata di Pirro Ligorio nella Loggia di Pio IV: quelle immagini «profane et di gentili» che «havendole conosciute tutte possono essere tirate a gloria del Salvator nostro»*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 1999, n. 53, pp. 39-82.

C. BRAGAGLIA VENUTI, *Per l'interpretazione dei cicli decorativi di Pio IV: alcune considerazioni sul* Libro X dell'antichità *di Pirro Ligorio*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, a cura di M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering e P. Morel, atti del convegno (Roma, 20-23 aprile 2005), Roma 2008, pp. 109-126.

E. BRIVIO, *Vita e miracoli di San Carlo Borromeo: itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995.

C. M. BROWN e G. DELMARCEL, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga. 1522-63*, New York-Seattle-Londra 1996.

A. BRUSCHI, *Bramante*, Roma 1969.

A. BRUSCHI, *Roma, 1492-1503*, in A. BRUSCHI, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, pp. 53-55.

M. CALAFATI, *Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 91-111.

T. P. CAMPBELL (a cura di), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogo della mostra, New York-New Haven-Londra, 2002.

T. P. CAMPBELL (a cura di), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, catalogo della mostra (New York-Madrid, 2007-2008), New York-New Haven-Londra 2007.

V. CAPRESI, *The new face of Tripoli (Libya) in the thirties: the «fascist colonial style» as proposed by architect Florestano Di Fausto, analysed through two key town planning interventions, the arrangement of «Piazza della Cattedrale» and the entrance to «Corso Sicilia»*, in «Architectura», 1 (2007), n. 37, pp. 95-116.

A. CARBONARA e G. MESSINEO, *Via Flaminia*, Roma 1993.

S. CASCIU, *La natura morta a Firenze*, in *La natura morta italiana. Da Caravaggio al Settecento*, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 252-297.

M. CASELLA, *Stato e Chiesa in Italia dalla Conciliazione alla riconciliazione (1929-1931). Aspetti e problemi della documentazione dall'Archivio Storico e Diplomatico del ministero degli Affari Esteri*, Lecce 2005.

I. CASTALIO [G. CASTIGLIONE], *Silvii Antoniani cardinalis vita*, Roma 1610.

E. CATTANEO, *Il grande Borromeo*, Milano 1984.

A. S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993.

M. CELLINI, *Lucio Massari*, in E. NEGRO e M. PIRONDINI, *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena 1995, pp. 217-250.

G. CERULLI-IRELLI, *La Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia*, in «Strenna dei Romanisti», XLVIII, 1987, pp. 144-148.

A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, Roma 1677, vol. III.

T. CHECCHI, *Orsini e Colonna a confronto: il collezionismo antiquario tra i secoli XVI e XVII*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata e A. Amendola, Milano 2017, pp. 271-289.

C. CHELLI, *Storie del tempo non perduto*, Padova 2001.

M. CHIARINI e S. PADOVANI, *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei Dipinti*, Firenze 2003.

D. CHIOMENTI VASSALLI, *Giovanna d'Aragona, tra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*, Milano 1987.

C. CIERI VIA, *Tempus vincit omnia: Pirro Ligorio fra Roma e Ferrara*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, a cura di M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering e P. Morel, atti del convegno (Roma, 20-23 aprile 2005), Roma 2008, pp. 127-152.

G. B. CIPRIANI, *Vedute principali e più interessanti di Roma incise da Gio. Bat. Cipriami*, Roma 1799.

D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, NJ 1960.

D. R. COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, NJ 1979.

D. R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Roma*, Princeton, NJ 1991.

D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist, architect and antiquarian; with a cheklist of drawings*, Filadelfia 2004.

M. COLLARETA e S. LECCHINI GIOVANNONI (a cura di), *Disegni di Santi di Tito (1553-1603)*, Firenze 1985.

E. COLLE, F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI e S. SUSINNO (a cura di), *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano 2002.

C. COLZANI, *Torneo nella corte del Belvedere in Vaticano nuovi riscontri iconografici*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 2013, N.S. n. 27, pp. 5-10.

J. COOLIDGE, *The villa Giulia, a study of central Italian architecture in the mid-sixteenth century*, in «The Art Bulletin», n. 25, 1943, pp. 177-225.

A. COTTINO, *Duprà Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, vol. XLII, pp. 56-58.

M. CURTI, *La storia del sito*, in «Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza», 2000-2001(2002), nn. 62-65, pp. 7-16.

G. DALVIT, *Per Carlo Borromeo e la sua collezione di antichità*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2017, pp. 79-105.

C. M. DE VECCHI DI VAL CISMON, *Il Quadrumviro scomodo. Il vero Mussolini nelle memorie del più monarchico dei fascisti*, a cura di L. Romersa, Milano 1983.

C. M. DE VECCHI DI VAL CISMON, *Tra Papa, Duce e Re*, a cura di S. Setta, Roma 1998.

G. DELMARCEL, *Flemish Tapestry*, Tielt-Londra 1999.

G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginevra 1997 (I[a] ed. Ginevra 1958).

D. DE VOS, *Rogier van der Weyden*, New York 1998.

P. DIANA, *La più bella ambasciata*, Napoli 1969.

F. R. DIFEDERICO, *Francesco Trevisani, Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington 1977.

I Documenti Diplomatici Italiani, s. VII-X, Roma 1953-2007.

C. D'ONOFRIO, *Acque e fontane di Roma*, Roma 1977.

G. DOUTREPONT, *Jason et Gédéon, patrons de la Toison d'Or*, in *Mélanges Godefroid Kurth. Recueil de mémoires relatifs* à *l'histoire,* à *la philologie et* à *l'archéologie*, Liegi 1908, 2 voll., pp. 192-193.

H. EGGER, *Römische Veduten*, Vienna-Lipsia 1911, vol. I.

A. EMILIANI, *Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, catalogo della mostra, Bologna 1974.

M. FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma 2007.

M. FAGIOLO, *Pietro da Cortona e i cortoneschi. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001.

M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *La Casina di Pio IV in Vaticano: Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, in «Storia dell'arte», nn. 15-16, 1972, pp. 237-281.

M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia, la «Salus Medica», la «Custodia Angelica». I: Il Programma*, in «Arte Illustrata», V, 1972, n. 51, pp. 383-402.

M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV. II: Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città*, in «Arte Illustrata», VII, 1973, n. 54, pp. 186-212.

M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *Roma delle delizie. I teatri dell'Acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milano 1990.

F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES e R. J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 210-233.

T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 103-178.

F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986.

S. FERINO-PAGDEN (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, Venezia 2007.
L. FERRETTI, *San Carlo Borromeo nell'arte*, Roma 1923.
F. M. FERRO, *La «pittoresca Galleria»: «vita» «miracoli» «gloria» di Carlo Borromeo*, in *Il Cerano: 1573-1632*, a cura di M. Rosci, catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 23-31.
A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benventuto Tisi Pittore (c. 1476-1559)*, Rimini 1993.
A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Garofalo «pittore devotissimo» e la committenza degli ordini monastici*, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, a cura di T. Kustodieva e M. Lucco, Milano 2008, pp. 41-45.
N. FORTI GRAZZINI, *Museo d'arti applicate. Arazzi*, Milano 1984.
A. FREZZA, *Influenze fiamminghe e originalità fiorentina nella storia dell'arazzeria medicea*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, atti del convegno (Firenze, 5-8 ottobre 1977), Firenze 1983, pp. 229-248.
Ch. L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, a cura di A. Chastel, Roma 1981, vol. I, tomo 1, pp. 127-145.
Ch. L. FROMMEL, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in L. MOROZZI, *Restauri al Quirinale*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, 1999, pp. 15-62.
Ch. L. FROMMEL, *Villa Giulia a Roma*, in B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES e R. J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 163-195.
Ch. L. FROMMEL, *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in B. ADORNI, Ch. L. FROMMEL, C. THOENES e R. J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 39-59.
Ch. L. FROMMEL, *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI e C. VASOLI, *Leon Battista Alberti e gli impegni civili del* De re aedficatoria, Firenze 2007, pp. 695-725.
Ch. L. FROMMEL, *The architecture of the Italian Renaissance*, Londra 2007.
Ch. L. FROMMEL, *I due progetti di Pirro Ligorio per la Palazzina di Pio IV*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, a cura di D. Borghese, Torino 2008, pp. 61-76.
Ch. L. FROMMEL, *La palazzina di Pio IV*, in «Paragone Arte», 2008, terza serie, n. 82 (705), pp. 3-20.
Ch. L. FROMMEL, *Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento*, in *Delizie estensi*, a cura di F. Ceccarelli e M. Folin, Firenze 2009, pp. 305-339.
Ch. L. FROMMEL, *Pirro Ligorio e l'architettura della Casina di Pio IV*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2011, pp. 28-43.
M. FROSIO e D. ZARDIN, *Carlo Borromeo e il cattolicesimo nell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*, atti delle giornate di studio, Milano 2011.
A. P. FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, 2 voll., Roma 1962.
G. GAETA BERTELÀ, *Fortune e sfortune degli arazzi medicei*, in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze 1980, pp. 117-140.
I. R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 5 voll., Firenze 1781.
I. R. GALLUZZI, *Storia del Granducato di Toscana*, 11 voll., Firenze 1822.
B. GAMUCCI, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia 1565.
G. GANDOLFI, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in «Proporzioni», n. s., 2005, VI, pp. 81-96.
R. W. GASTON (a cura di), *Pirro Ligorio, artist and antiquarian*, Milano 1988.
E. GINEX PALMIERI, *San Carlo. L'uomo e la sua epoca*, Milano 1984.
H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Leipzig 1923-1934, 4 tomi in 7 voll.
M. GREGORI, *Uffizi e Pitti. I Dipinti nelle Gallerie Fiorentine*, Udine 1994.
G. GRESLERI, *Architettura e città in «Oltremare»*, in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 416-441.
A. GRISERI, *Clementi Maria Giovanna Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1982, vol. XXVI, pp. 379-380.
R. GUARIGLIA, *Ricordi 1922-1946*, Napoli 1950.
J. B. HARTMANN, *Ludovico Pollak, Le memorie romane*, in «L'Urbe», 1994, LIV, n. 6, pp. 253-262.
R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlino 1913.
M. HOCHMANN, *Venise et Roma 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004.
A. JANDOLO, *Le memorie di un antiquario*, Milano 1935.
A. JANDOLO, *Antiquaria*, Milano 1947.
U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989.
N. KAI, *Santi di Tito: bellezza e umanità*, in «Artista», 2002, pp. 128-143.
M. KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 2002.
T. KIRK, *Framing St. Peter's: urban planning in Fascist Rome*, in «The Art Bulletin», (2006), n. 88, pp. 756-776.
R. KROTTMAYER, *Die Brunnenanlage Julius' III. und der Palastbau Pius' IV. an der Via Flaminia*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 1925-1926, LIX, pp. 294-298.
T. KUSTODIEVA e M. LUCCO (a cura di), *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, catalogo della mostra, Milano 2008.
K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987.
S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991.
P. M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, 2 voll., Parigi 1868.
J.-L. LIEZ (a cura di), *La Toison d'Or, un mythe européen*, catalogo della mostra, Parigi 1998.
Ligorio Pirro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2005, vol. LXV, pp. 109-114.
M. LOSITO, *Pirro Ligorio e il Casino di Paolo IV in Vaticano: l'esempio delle cose passate*, Roma 2000.
M. LOSITO, *La Casina Pio IV in Vaticano. Guida Storica e Iconografica*, Città del Vaticano 2005.
F. LUCCHINI e R. PALLAVICINI, *La villa Poniatowski e la via Flaminia*, Roma 1981.
W. L. MACDONALD e J. A. PINTO, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997.
G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1620 circa, ed. a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1957, 2 voll.
P. MARCHETTI, *I restauri nel complesso monumentale*, in *Fontana dell'Acqua Vergine*, Roma 2001, pp. 19-20.
P. MARCHETTI, *Palazzina di Pio IV sulla Via Flaminia. Il restauro del cortile porticato: soluzioni statiche e recupero delle superfici*, in *Architettura e Giubileo*, Roma 2002, pp. 527-532.
P. MARCHETTI, *Il Casino di Pio IV sulla Via Flaminia: interventi di restauro*, in

Restauri di fabbriche romane, numero monografico di «MdiR monumentidiroma», IV, gennaio-dicembre 2006, (2008), nn. 1-2, pp. 105-116.

P. MARCHETTI, *I restauri a Palazzo Borromeo nel Novecento*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, a cura di D. Borghese, Torino 2008, pp. 107-132.

J. P. MASSON, *De Episcopis Urbis*, Parigi 1586.

A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli. Pittore e Architetto*, Pisa 1980.

A. MATTEOLI, *Durante Alberti*, in *SAUR*, Monaco-Lipsia 1992, pp. 67-76.

A. MATTEOLI, *Il San Francesco stigmatizzato del Cigoli in una copia di Fabrizio Boschi*, in «Arte Cristiana», 2003, XCI, pp. 185-189.

L. MEONI, *Gli arazzieri delle «Storie della Creazione» medicee*, in «Bollettino d'Arte», serie VI (1989), n. 58, pp. 57-66.

L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998.

L. MEONI, *L'arazzeria medicea*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 107-116.

L. MEONI, *L'arazzo con la Madonna della gatta e le copie tessute di Pietro Févère dai quadri della granduchessa Vittoria della Rovere*, in *Federico Barocci. Il miracolo della Madonna della gatta*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 123-137.

L. MEONI, *Gli arazzi fiamminghi nella collezione de' Medici*, in *Flemish tapestry in European and American collections. Studies in honour of Guy Delmarcel*, a cura di K. Brosens, Turnhout 2003, pp. 37-47.

L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno 2007.

L. MEONI, *Tapestry Production in Florence. The Medici Tapestry Works (1587-1747)*, in *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, a cura di T. P. Campbell, catalogo della mostra, New York-New Haven 2007, pp. 262-291.

L. MEONI (a cura di), *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei «Creati fiorentini»*, catalogo della mostra, Livorno 2008.

L. MEONI, in *Le Caserme Tassi e Baldissera a Firenze. Opere e Arredi*, a cura di M. Sframeli, Firenze 2012, pp. 162-163.

L. MEONI, *Flamandų Įtaka XV-XVIII A. Florecijos Gobelenams*, in «Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae», IV, Vilnius 2018, pp. 223-259.

L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. III. La manifattura all'epoca di Ferdinando II de' Medici. La direzione di Pietro Févère e Giovanni Pollastri e la produzione di Pietro e Bernardino von Asselt (1630-1672)*, Livorno 2018.

L. MEONI, D. L. TRUPIN, C. PERRONE DA ZARA, in *Tapestries in the Acton Collection at Villa La Pietra/ Gli arazzi della collezione Acton a Villa La Pietra*, a cura di F. Baldry, H. Spande, Firenze 2010, pp. 178-185.

A. MERLOTTI, *Casa Savoia e la storia: una questione politica*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza e storia di una corte europea*, a cura di E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Torino 2007, pp. 333-339.

M. P. MEZZATESTA, *Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 1984, 66, pp. 620-633.

G. MIANO, *Di Fausto Florestano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XL, pp. 1-5.

U. MIELKE (a cura di), *Heinrich Aldegrever*, in *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, Rotterdam 1998, p. 114.

M. C. MIGLIACCIO, *Di Fausto Florestano*, in E. GODOLI e M. GIACOMELLI, *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Firenze 2005, pp. 143-174.

M. C. MIGLIACCIO, *Identità e architettura nell'esperienza albanese di Florestano di Fausto*, in *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, a cura di M. Giacomelli e A. Vokshi, Firenze 2012, pp. 35-57.

F. MILIZIA, *Opere complete risguardanti le belle arti*, 9 voll., Bologna 1826-1828.

L. MOCHI ONORI e R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I Dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008.

A. MODESTI, *Corpus Numismatum omnium romanorum pontificum*, Roma 2004.

L. H. MONSSEN, *An enigma: Matteo da Siena, painter and cosmographer? Some considerations on his artistic identity and his fresco all'antica in Rome*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», *series altera* in 8, n. 7, 1989, pp. 209-313.

A. M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *Villa Giulia dalle origini al 2000: guida breve*, Roma 2000.

Mostra storica sabauda e della vittoria, Torino 1929.

G. MURATORE, *Roma: guida all'architettura*, Roma 2007.

E. NEGRO e N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

P. NICITA MISIANI, *Hermanin Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2003, vol. LXI, pp. 693-697.

F. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche dei palazzi «della Torre» ai SS. Apostoli, della palazzina di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, in «Studi Romani», 2006 (2009), LIV, nn. 3-4, pp. 278-319.

F. NICOLAI, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio II Colonna*, in *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo*, a cura di D. Borghese, Torino 2008, pp. 97-106.

F. NICOLAI, *Pittura di storia e nascita di un mito: il Trionfo di Marcantonio nella fortezza di Paliano*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, a cura di P. Tosini, Roma 2009, pp. 267-292.

R. NICOLINI, *L'architettura di Roma Capitale, 1870-1970*, Roma 1971.

K. OBERHUBER (a cura di), *The works of Marcantonio Raimondi and of his School*, in «The Illustrated Bartsch», New York 1996, vol. 26.

C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007.

C. OCCHIPINTI, *Sull'accademia delle Notti Vaticane: scritti di Carlo Borromeo, Giovanni Battista Amalteo e di altri sodali*, in *Intrecci virtuosi*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma 2017, pp. 125-137.

E. J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican tomb of Pope Alexander VIII*, Filadelfia 2004.

D. M. PAGANO, *In Paradiso. Gli affreschi del Lanfranco nella Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1996.

Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra, Firenze 1980.

E. PALLOTTINO, *Architetture del Cinquecento a Roma. Una lettura dei rivestimenti originali*, in «Annali di architettura», nn. 10-11, 1998-1999, pp. 288-298.

O. PANVINIO, *Vita di Pio IV*, in *Le Vite de' Pontefici di Bartolomeo Platina cremonese: dal Salvator nostro fino a Innocenzo XI*, Venezia 1568, appendice.
P. PASTORELLI, *Pio XII e la politica internazionale*, in *Pio XII*, a cura di A. Riccardi, Bari 1984.
A. PATTANARO, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, in «Prospettiva», 1995, n. 79, pp. 39-53.
M. PATTENDEN, *Pius IV and the fall of the Carafa: nepotism and papal authority in Counter-Reformation Rome*, Oxford 2013.
F. PERFETTI, *Fascismo monarchico. I paladini della monarchia assoluta fra integralismo e dissidenza*, Roma 1988.
F. PETRUCCI, *Colonna Marcantonio II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1982, vol. XI, pp. 371-383.
S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.
C. PIETRANGELI, *Introduzione* a U. JANDOLO (a cura di) *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. XI-XVII.
B. B. PIOTROVSKIJ, *Ermitage, storia e collezioni*, Firenze 1981.
G. F. POMPEI, *Un ambasciatore in Vaticano. Diario 1969-1977*, a cura di P. Scoppola, Bologna 1994.
P. PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento*, Milano s.d. (1971).
L. PULITI PAGURA, *Francesco Trevisani (1656-1746): un pittore da Capodistria a Roma*, Gorizia 2007.
S. RAIMONDO, *La rete creditizia dei Colonna di Paliano tra* XVI *e* XVII *secolo*, in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M. A. Visceglia, Roma 2001, pp. 225-253.
C. M. RICHARDSON, *Durante Alberti, the Martyr's Picture and the Venerable English College Rome*, in «Papers of the British School at Rome», n. 73, 2005, pp. 223-263.
[C. RIGONI], *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma 1884.
R. ROLI, *Donato Creti*, Milano 1967.
F. A. ROSSI, *Lo zio di San Carlo. Pio IV, il Papa che scoprì Carlo Borromeo*, Milano 2001.
L. ROSSINI, *Scenografia di Roma moderna*, Roma 1850.
S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma 1995.
I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma*, Roma 2012.
E. SANTARELLI, *De Vecchi Cesare Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX, pp. 522-531.
L. SASSI, *Noctes vaticanae seu sermones habiti in academia a S. Carlo Borromeo Romae in palatio Vaticano instituta*, Milano 1784.
M. SCALINI ed E. ROSSONI (a cura di), *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia 2018.
E. SCHLEIER (a cura di), *Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra, Milano 2001.
S. SETTA, *Tra Papa, Duce e Re: il conflitto tra Chiesa cattolica e Stato fascista nel diario 1930-1931 del primo ambasciatore del Regno d'Italia presso la Santa Sede*, Roma 1998.
J. J. SPALDING, *Santi di Tito*, New York 1982.
A. SPIRITI (a cura di), *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, Busto Arsizio 2006.
A. STANDEN, *Some Sixteenth Century Grotesque Tapestries*, in *L'Art brabançon au milieu du* XVI*e siècle et les tapisseries du château du Wawel* à *Cracovie*, atti del colloquio internazionale (Bruxelles, 14-15 dicembre 1972), in «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 6, s.d. (1973), pp. 229-237.
Y. STROZZIERI, *Pirro Ligorio e la Loggia del Nicchione in Belvedere*, in *Lusingare la vista*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 99-122.
C. TARANTOLA, *L'attività di Durante Alberti da Borgo Sansepolcro a Roma e nel Lazio*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni culturali, Università degli Studi della Tuscia (Viterbo), Facoltà di Conservazione dei Beni culturali, a.a. 2006-2007.
A. TERRANOVA, *Foschini Arnaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1997, vol. LIX, pp. 444-447.
D. TESORONI, *Il palazzo di Firenze e l'eredità di Baldovino del Monte*, Roma 1889.
M. C. TERZAGHI, *Carlo Borromeo Santo*, in *Il Cerano 1573-1632*, a cura di M. Rosci, catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 150-171.
H. THIES, *Michelangelo: Das Kapitol*, Monaco 1982.
P. TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 1999, n. 54, pp. 189-232.
P. TOSINI, *Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone*, in «Bollettino d'Arte», 2005, 132, pp. 43-58.
A. UGOLINI, *La dinastia di Francesco Francia*, in «Arte Cristiana», 1997, n. 779, pp. 115-116.
A. VANNUGLI, *La subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna*, in «Archivio español de arte», 2012, 85, pp. 303-328.
A. VANNUGLI, *Doni dall'Italia per il segretario Mateo Vásquez de Leca: Marcantonio Colonna e Ferdinando de' Medici fanno a gara*, in «Studi di storia dell'arte», 2017, 28 pp. 193-217.
G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura di P. della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, Milano 1965.
G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1761.
C. VOLPI (a cura di), *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Roma 1994.
L. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, ed. it. a cura di A. Mercati, Roma 1923, vol. VII.
L. VICINI, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006.
P. VISMARA, *Carlo Borromeo, il santo arcivescovo*, in *La nube dei testimoni*, a cura di A. Crivelli, Lugano 2014, pp. 139-143.
R. VODRET ADAMO, *La «terza Galleria»: origini e storia della dispersione delle opere d'arte*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma. Un Secolo di Vita*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1987, n. 5, pp. 55-80.
M. WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, Trieste 1960, vol. I.
N. WARD NEILSON, *Daniele Crespi*, Cremona 1996.
A. WAUTERS, *Les Tapisseries bruxelloises*, Bruxelles 1878. Ristampa anastatica, Bruxelles 1973.
M. WINNER, *Pirro Ligorio disegnatore*, in *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, a cura di C. Volpi, Roma 1994, pp. 17-30.
R. ZAPPERI, *Borromeo Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1971, vol. XIII, pp. 31-33.

Indice dei nomi

Il numero rimanda alla pagina; *n* si riferisce alle occorrenze in nota, il corsivo alle illustrazioni.

Referenze Fotografiche

Archivio fotografico dei Musei Vaticani: p. 39.
Archivio Fotografico Fotografie Felici, Roma: pp. 55-58 (in alto).
Archivio Meoni, Firenze / fotografie di Serge Domingie: pp. 128, 130, 132-133, 135.
Servizio Fotografico «L'Osservatore Romano»: p. 58.
Archivio dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede: p. 54.

FINITO DI STAMPARE IN TORINO NEL MESE DI GENNAIO 2019
PER I TIPI DELLA SOCIETÀ EDITRICE UMBERTO ALLEMANDI

ISBN: 978-88-422-2486-0

